VERSUCH EINER GESCHICHTE DES VOLKSSCHAUSPIELS VOM DOCTOR FAUST

Wilhelm Michael Anton Creizenach

VERSUCH EINER GESCHICHTE
DES VOLKSSCHAUSPIELS VOM DOCTOR FAUST.

VERSUCH EINER GESCHICHTE

DES

VOLKSSCHAUSPIELS

VOM

DOCTOR FAUST

VON

WILHELM CREIZENACH.

HALLE A/S.

MAX NIEMEYER.

1878.

Dem Andenken meines Vaters

gewidmet.

VORBERICHT.

Das Volksschauspiel vom Doctor Faust, dessen Entstehung und Verbreitung auf den vorliegenden Blättern untersucht werden soll, ist vor allem wegen seiner Beziehung zu dem grössten Dichterwerke der Deutschen ein würdiger Gegenstand der Forschung. Es hat mit Goethe's Drama nicht nur den Stoff gemeinsam, sondern aus ihm hat Goethe offenbar auch die erste Anregung zur poëtischen Gestaltung der Faustsage geschöpft. Denn bedeutsamer als in den zu Goethe's Jugendzeit zugänglichen Prosaerzählungen von Faust — in der langweiligen, mit gelehrtem Ballast überladenen Fausthistorie von Pfitzer oder in dem Volksbuch des Christlich Meynenden, das nur ein überarbeitender Auszug aus Pfitzer's dickleibigem Werke ist — trat die geheimnissvolle Gestalt Faust's dem Knaben im Volksschauspiele entgegen, das er sicherlich schon frühe von irgend einem Puppenspieler in Frankfurt agieren sah und wohl auch auf dem Puppentheater im väterlichen Hause wieder-

holte. Es müsste ja, wie Düntzer[1]) bemerkt, ein seltsamer Zufall obgewaltet haben, wenn dem von der kleinen Welt des Puppenspiels wunderbar ergriffenen Knaben das berühmteste von allen diesen Spielen unbekannt geblieben wäre. Bei der Erzählung seines Strassburger Aufenthalts spricht Goethe von der Puppenspielfabel als einem Gegenstande, der sich bei ihm eingewurzelt hatte und sich nach und nach zu poëtischer Gestalt ausbilden wollte. „Die bedeutende Puppenspielfabel klang und summte gar vieltönig in mir wieder. Auch ich hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden. Ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen." Andere Faustdichtungen als das Volksschauspiel und die oben erwähnten Prosaerzählungen hat der junge Goethe schwerlich gekannt. Ohne Zweifel wusste er nichts von dem Volksbuch in seiner frühesten Fassung, in der das Grundmotiv der Sage, wie es sich in den geistigen Kämpfen des Reformations-Zeitalters herausgebildet hatte, weit klarer und deutlicher als in den späteren Bearbeitungen hervortritt; diese Fassung war damals verschollen und wurde erst in unserm Jahrhundert durch Neudrucke wieder zugänglich. Auch Marlowe's Faust war im achtzehnten Jahrhundert in Deutschland unbekannt; selbst August Wilhelm Schlegel scheint ihn zu der Zeit, als er seine Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur niederschrieb (1809), noch nicht gelesen zu haben.[2]) Und so können wir als sicher

---

[1]) Goethe's Faust. Erster und zweiter Theil. Zum erstenmal vollständig erläutert von Heinrich Düntzer. 2. Aufl. Leipzig 1857, s. 72.

[2]) In der 15. Vorlesung sagt er (Werke Bd. VI, s. 416 anm.): „Schon Marlowe hatte in England einen Faust gedichtet, der aber leider in Dodsley's Sammlung nicht wieder abgedruckt ist".

annehmen, dass Goethe den ersten entscheidenden Eindruck der Faustsage aus der Marionettencomödie empfing, dass er das tiefsinnige Grundmotiv unter der grotesken Hülle immer noch bedeutungsvoll genug hindurchschimmern sah.

Doch spricht sich Goethe noch an einer andern Stelle über sein Verhältniss zur volksthümlichen Ueberlieferung aus. Im sechsten Bande von „Kunst und Alterthum“ sagt er: „Faust's Character, auf der Höhe wohin die neue Ausbildung aus dem alten rohen Volksmärchen denselben hervorgehoben hat, stellt einen Mann dar, welcher in den allgemeinen Erdeschranken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend, den Besitz des höchsten Wissens, den Genuss der schönsten Güter für unzulänglich achtet, seine Sehnsucht auch nur im mindesten zu befriedigen, einen Geist, welcher deshalb nach allen Seiten hin sich wendend immer unglücklicher zurückkehrt.“ Dieser Ausspruch scheint auf den ersten Blick mit dem Bekenntnisse in Wahrheit und Dichtung in Widerspruch zu stehn, denn unter dem Faust des Volksmärchens müssen wir offenbar auch den Faust des Volksschauspiels mit einbegreifen. Und dennoch sind die beiden Stellen nicht als einander widersprechend, sondern als einander ergänzend aufzufassen. Beide Stellen vereint lehren uns, dass Goethe im Puppenspiel das Hinausstreben über die Grenzen der menschlichen Erkenntniss nicht deutlich als den Grundzug in Faust's Character ausgesprochen fand, beide Stellen vereint bestätigen die altbekannte Wahrheit, dass der neue Faust erst dadurch entstand, dass Goethe sich selbst mit dem Helden der Sage identificierte.

Die Ausleger des Goethe'schen Faust haben dem Volksschauspiel ihre Aufmerksamkeit nicht versagt. Vor allem Düntzer in seinem grundlegenden Commentar und nach ihm Carriere und v. Löper in ihren trefflichen Ausgaben der

Dichtung haben gezeigt, wie Goethe einzelne Züge, die ihm das Volksschauspiel darbot, benutzte, umgestaltete, veredelte; auch in den vorliegenden Blättern wird man einige Nachweise dieser Art finden. Eine erschöpfende Darlegung der Beziehungen Goethe's zum Volksschauspiel wird vorerst nicht gegeben werden können, denn Goethe hat dasselbe, wie sich im Laufe unserer Untersuchung herausstellen wird, in einer Fassung gekannt und benutzt, die in manchen Punkten von den jetzt noch vorhandenen Texten abgewichen sein muss.

Welche Entwicklung aber das Volksschauspiel durchlief, wie es sich verbreitete und umgestaltete bis die Zeit erfüllt war, da es in Goethe den göttlichen Funken entzünden sollte: diess zu erforschen hat den Commentatoren ferner gelegen und es ist diess auch eine Arbeit, die uns von dem reichsten Dichterleben hinwegführt in ein entlegenes und wenig beachtetes Gebiet unserer Literatur. Die alte Faustcomödie ist eines von den Stücken, die im siebzehnten Jahrhundert und auch noch weit in's achtzehnte Jahrhundert hinein von wandernden Schauspielern allenthalben in Deutschland zur Aufführung gebracht wurden und die auch nachdem Gottsched's Einfluss sich geltend gemacht hatte, sich noch geraume Zeit auf der Bühne erhielten, ehe sie vollständig auf das Puppentheater beschränkt wurden. Lessing erwähnt den Faust im siebzehnten Literaturbrief (1759) als das bekannteste der alten deutschen Schauspiele, Gottsched und seine Anhänger bezeichnen ihn zu wiederholten Malen als den Hauptvertreter jener Gattung von Bühnenstücken, die durch Dramen nach französischem Muster verdrängt werden sollten. Eine Untersuchung über unser Volksschauspiel ist für die Geschichte des deutschen Theaters von um so grösserer Wichtigkeit, da von den Volksstücken, die sich in früherer

Zeit neben dem Faust allgemeiner Beliebtheit erfreuten, wie Don Juan, Tamerlan, der verlorene Sohn meines Wissens noch keines zum Gegenstand specieller Untersuchungen gemacht worden ist; der alte Faust würde also auch dann eine nähere Betrachtung verdienen, wenn er mit Goethe's Faust in gar keinem Zusammenhang stünde.

Der erste und einzige, der sich in diesem Sinne mit der Faustcomödie beschäftigt hat, ist Friedrich Notter im dritten seiner Aufsätze zur Faustsage und Faustliteratur, die im Jahre 1847 erschienen.[1]) Jedoch waren damals mehrere Versionen der Faustcomödie, sowie mehrere andere Publicationen, die zum Verständniss ihres Entwicklungsgangs wesentlich beitragen, noch nicht erschienen und so kann die Untersuchung Notter's trotz mancher geistvoller und treffender Bemerkungen im einzelnen doch kein richtiges Bild von der Entwicklung der Faustcomödie gewähren. Schade hat in den Bemerkungen, mit denen er seine weiter unten anzuführende Publication begleitet hat, nur einzelne Punkte herausgegriffen; seinen Vorsatz, die Faustcomödie einer umfassenden Untersuchung zu unterziehen, hat er leider nicht ausgeführt. Engel hat in der Vorrede zu seiner Puppenspiel-Ausgabe, sowie in der Bibliotheca Faustiana[2]) eine Reihe der wichtigeren Zeugnisse für das Volkschauspiel zusammengestellt; er hat das Verdienst, bei dieser Gelegenheit auf manches aufmerksam gemacht zu haben, was in früheren Zusammenstellungen der Faustliteratur übergangen war; auf eine eingehende critische Untersuchung hat auch er verzichtet. Diejenigen, die

[1]) Monatsblätter zur Ergänzung der allgemeinen Zeitung. 1847, s. 589—510.

[2]) Die Bibliotheca Faustiana erschien als Anhang zu der auf s. 1 citierten Ausgabe.

sich sonst noch über das alte Volksschauspiel äusserten, beschränkten sich grösstentheils darauf, unter den überlieferten Versionen des Puppenspiels diejenige zu bezeichnen, die ihnen die reinste Ueberlieferung zu enthalten schien. Am verbreitesten ist die Ansicht, dass das Puppenspiel in der Fassung, die am Anfang dieses Jahrhunderts von der Schütz-Dreher'schen Gesellschaft zur Darstellung gebracht wurde, dem alten Volksschauspiel am nächsten komme; diese Ansicht wurde hauptsächlich dadurch genährt, dass Simrock bei seiner geistvollen Bearbeitung des Puppenspiels die Schütz-Dreher'sche Version vorzugsweise berücksichtigte. Hamm spricht dem von ihm veröffentlichten Leipziger Puppenspiel, Engel der von ihm im Jahre 1874 veröffentlichten Fassung die älteste Ueberlieferung zu; Scherer[1]) meint, dass neben dem Engel'schen Puppenspiel das früher von Schade herausgegebene dem Original am nächsten komme.

Unter diesen Umständen erschien es als eine lohnende Arbeit, die Untersuchung über die Geschichte des Volksschauspiels von neuem aufzunehmen, eine Arbeit, zu welcher ich die erste Anregung von meinem hochverehrten Lehrer Zarncke erhielt. Doch zeigten sich bald die Schwierigkeiten, die einer solchen Untersuchung im Wege stehen. In den Puppenspielen ist die Ueberlieferung in der willkürlichsten und unberechenbarsten Weise umgestaltet und über Aufführungen des Volksschauspiels im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert sind wir immer noch sehr mangelhaft unterrichtet. Zwar ist es mir gelungen, manche Zeugnisse aufzufinden, die von früheren Forschern nicht bemerkt wurden, aber diese Zeugnisse sind so zerstreut und oft an Orten

[1]) Deutsche Rundschau, Bd. VIII, s. 277.

versteckt, wo man sie gar nicht vermuthen sollte, dass gewiss später noch manche Belegstellen aufgedeckt werden, durch welche die gewonnenen Resultate ergänzt, modificiert, vielleicht auch in einzelnen Punkten umgestossen werden. Namentlich bedaure ich es, dass mir für das Capitel meiner Untersuchung, welches sich mit den Schicksalen der Faustcomödie in Wien beschäftigt, keine reichhaltigere Literatur zu Gebote stand. Bei meinem kurzen Aufenthalte in Wien war es mir leider unmöglich, eingehendere theatergeschichtliche Studien zu machen, zumal da die berühmte ehemals Haydinger'sche Sammlung damals noch nicht der allgemeinen Benutzung zugänglich war. Eine genaue und vollständige Darstellung dieses Theils der Geschichte des Volksschauspiels wird nur Jemand unternehmen können, der in der Lage ist, das Material mit gehöriger Musse an Ort und Stelle auszunützen. Wenn ich mich trotz alledem entschliesse, die Resultate meiner bisherigen Untersuchungen dem Urtheil der Fachgenossen vorzulegen, so geschieht diess, weil ich überzeugt bin, dass es auch einem einsichtsvolleren und gelehrteren Forscher nicht gelungen sein würde, den schwierigen Gegenstand gleich beim ersten Anlauf zu bewältigen. Wo sich mir keine befriedigende Lösung ergab, habe ich mich wenigstens bemüht, die fraglichen Punkte zu präcisieren und einige Notizen beizubringen, die etwa später zur Aufklärung dienlich sein könnten.

Es erübrigt mir noch, denjenigen meinen Dank auszusprechen, die mich bei der Arbeit unterstützten. Vor allem habe ich hier wiederum Zarncke's zu gedenken, der diese Arbeit stets mit freundlich aufmunternder Theilnahme begleitete. Herr Oberregisseur Vollmer in Frankfurt a. M. hat mir bereitwilligst gestattet, mehrere theatergeschichtliche Werke aus seiner Privatbibliothek zu benützen.

Herrn Concertmeister Engel in Dresden verdanke ich die Kenntniss der auf den folgenden Blättern mit O bezeichneten Puppenspiel-Handschrift; dieselbe ist an mehreren Stellen zur Vergleichung herbeigezogen, doch hielt ich mich nicht für berechtigt, durch vollständige Aufzählung aller characteristischen Eigenthümlichkeiten dieses Manuscripts das Interesse an der zukünftigen Publication vorweg zu nehmen. Bei den Verwaltungen der Bibliotheken zu Dresden, Frankfurt a.M. Leipzig und Weimar fand ich wiederholt gütige Gewährung meiner Wünsche. Den Fachgenossen braucht es kaum besonders gesagt zu werden, dass auch diese Arbeit einiges aus den reichen Schätzen der Gelehrsamkeit Reinhold Köhler's in sich aufgenommen hat; ihm verdanke ich den Hinweis auf die Berichte über Faustaufführungen im Morgenblatt und in Zingerle's Schildereien aus Tirol, sowie auf die hierher gehörige Stelle in dem Reisebericht des Minoriten Georg König. Andere, deren Gefälligkeit ich in Anspruch zu nehmen hatte, sind auf folgenden Blättern mit gebührendem Danke erwähnt.

Zum Schluss darf ich wohl noch meiner Trauer darüber Ausdruck geben, dass der, dem diess Buch zugedacht war, nicht mehr unter den Lebenden weilt.

Breslau, den 14. Februar 1878.

Wilhelm Creizenach.

INHALT.

ERSTES CAPITEL.

Das wichtigste Material für unsere Untersuchung liefern die Puppenspiele, welche aus dem alten Volksschauspiel hervorgegangen sind. Von diesen Puppenspielen sind mir folgende acht bekannt geworden:

A. *Johann Faust. Ein Trauerspiel in 3 Theilen und 9 Aufzügen.* Vom Augsburger Puppentheater. Abgedruckt in Scheible's Kloster, Bd. V, s. 818—852. Wahrscheinlich von der Bühne des Marionettenspielers Burkhart, welcher bis in die 40er Jahre im sogenannten Holeis'schen Hofe in der Jacober Vorstadt in Augsburg spielte. Vgl. Witz, Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg 1876. s. 64.

E. *Das Volksschauspiel Doctor Johann Faust. Mit geschichtlicher Einleitung. Herausgegeben von Carl Engel. Oldenburg 1874.* A. u. d. T. *Doctor Johann Faust. Volksschauspiel in vier Acten nebst einem Vorspiel.* Heft I der deutschen Puppencomödien. Herausg. etc. Nach gütiger Mittheilung des Hrn. Engel vor etwa 16 Jahren in Berlin

nach einem Manuscript copiert, das sich im Besitz eines ehemaligen Puppenspielergehülfen befand.

G. *Doctor Faust oder der grosse Negromantist. Schauspiel mit Gesang in fünf Aufzügen. Berlin. Ganz neu gedruckt.* Dieser Druck wurde 1832 durch den Obersten von Below veranstaltet, der jedoch nur 24 zu Geschenken bestimmte Exemplare abziehen liess. Eine Mittheilung des Dr. Kloss in Frankfurt a. M. „bezeugt die genaue Uebereinstimmung des Abdrucks mit dem sonst dort von dem Puppenspieler Geisselbrecht aufgeführten Dr. Faust", vergl. v. d. Hagen, Kloster V, s. 738 und Simrock, Doctor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen. Frankfurt a. M. 1846. s. 107. Ein neuer Abdruck dieses Puppenspiels im Kloster V, s. 747—782.

L. *Das Puppenspiel vom Doctor Faust. Zum erstenmal in seiner ursprünglichen Gestalt wortgetreu herausgegeben mit einer historischen Einleitung und kritischen Noten. Mit Holzschnitten. Leipzig, 1850.* Der Herausgeber, nach Peter, Literatur der Faustsage. 3. Aufl. Leipzig, 1857. Zusätze Nr. 141 Dr. Wilh. Hamm, hat auch im Anhang die Abweichungen der Aufführung von dem geschriebenen Texte mitgetheilt.

O. *Doctor Faust. Schauspiel in drei Acten.* Handschrift nach einem Manuscript des Marionettenspielers E. Wiepking, welcher das Stück 1865 in Oldenburg zur Aufführung brachte. Damals nahm Engel die hier erwähnte, in seiner Bibliotheca Faustiana unter Nr. 203 aufgeführte Abschrift, die mir von ihm für einige Zeit zur Durchsicht gütigst überlassen wurde. Sie wird übrigens in einem der nächsten Hefte der Engel'schen Puppenspiele zum Abdruck kommen.

S. *Der weltberühmte Doctor Faust. Schauspiel in fünf*

Aufzügen. Vom Strassburger Puppentheater. Abgedruckt Kloster V, s. 853—883.

U. *Doctor Johann Faust, Schauspiel in zwei Theilen.* Vom Ulmer Puppentheater. Abgedruckt Kloster V, s. 783—805.

W. *Doctor Faust. Ein Puppenspiel.* Herausgegeben von Oscar Schade im Weimarischen Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst. Band V, s. 241—328. Ueber die Grundlage des Textes bemerkt Schade s. 251: „Es standen uns zwei Niederschriften des Puppenspiels zu Gebote, die eine höchst wahrscheinlich noch aus dem ersten Decennium dieses Jahrhunderts, die andere vom Jahre 1824, die auf durchaus gleichem Grunde ruhen, nicht allein der scenischen Abtheilung und Darstellung, sondern auch geradezu den Worten nach, nur dass hie und da bald in diesem, bald in jenem Auslassungen bemerklich wurden, die sich dann aber jedesmal durchs andere Manuscript wünschenswerth ergänzen liessen". Die letztere Handschrift ist nach gütiger Mittheilung Köhler's No. 10 einer auf der grossherzoglichen Bibliothek zu Weimar befindlichen Sammlung von dramatischen Volksspielen, die erstere kann No. 8 oder 11 sein, die genau übereinstimmen.

Ausser diesen Texten liegen noch zwei im Druck vor, die aber für unsere Untersuchung nicht in Betracht kommen:

Faust. Eine Geschichte der Vorzeit. Zu einem Schauspiele in drei Akten bearbeitet von Christoph Winters für das Puppentheater in Cöln. Abgedruckt Kloster V, s. 805—817. Es ist diess eine vollständig neue Dramatisierung der Sage, in welcher sich nur an einigen wenigen Stellen schwache Anklänge an die Tradition des Volksschauspiels finden. Aus der Beschwörungsscene zu Anfang des ersten Actes geht hervor dass dem Verfasser das Volksbuch, wahrschein-

lich in der Bearbeitung des Christlich Meynenden vorgelegen hat.

Johann Faust oder der gefoppte Doctor. Ein Lustspiel mit Arien. Vom Augsburger Theater. Abgedruckt Kloster V, s. 884—922. Der Held dieses Lustspiels hat mit unserm Faust fast nur den Namen gemeinsam. Er wird von einer Wittwe, Rosalinde, unter verschiedenen Verkleidungen geneckt und verlobt sich schliesslich mit ihr. Das Lustspiel ist sicherlich aus Johann Friedrich Schinks Duodrama „der neue Faust" hervorgegangen, das zuerst in Reichard's Theaterjournal für Deutschland, Stück VI. 1778. s. 18 ff. erschien. Ein anderer Abdruck, der mir nicht zu Gesicht gekommen ist befindet sich nach Peter No. 148 in „zum Behuf des neuen Theaters." Salzburg 1782. Die Hanswurstscenen sind in dem Abdruck in Reichard's Theaterjournal noch nicht vorhanden.

Leider fehlen uns bei vielen dieser Texte alle eingehenderen Mittheilungen über die Provenienz, sowie über die Beschaffenheit der betr. Manuscripte. Aber selbst wenn uns die verschiedenen Herausgeber hierüber genauere Nachrichten übermittelt hätten, so würde das unsere Untersuchung vielleicht in manchem Betracht zu Gute kommen, zur Construirung der Entwicklungsgeschichte des Volksschauspiels wären die Puppenspiel-Texte aber auch dann nicht ausreichend. In keinem derselben — mit einer einzigen Ausnahme von der unten ausführlich die Rede sein wird — ist das Volksschauspiel auch nur annähernd so fixiert, wie es in einer früheren Zeit ausgesehen hat. Die Schauspieler suchten durch die mannigfachsten Umänderungen und Zusätze das Schauspiel allen Wandlungen der Zeit und des Geschmacks anzupassen; im wesentlichen blieb nur der Gang der Handlung in den allgemeinsten Zügen, sowie

einige besonders wirksame Pointen von Anfang an unverändert bestehn. Bei dieser Beschaffenheit der Ueberlieferung erhält alles, was wir über die Aufführungen des Volksschauspiels im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert wissen, eine erhöhte Bedeutung, jedoch auch die verschiedenen Mittheilungen über Aufführungen in unserm Jahrhundert, sowie die Mittheilungen über Pantomimen und Ballete, die aus dem Volksschauspiel hervorgegangen sind, gewähren uns über manches Aufschluss, was wir aus den vollständig vorliegenden Texten nicht deutlich erkennen können. Diese Mittheilungen bilden im Verein mit den Puppenspieltexten die Haupt-Grundlage unserer Untersuchung; ich lasse die wichtigeren und ausführlicheren, auf welche wir uns häufiger beziehen müssen, in chronologischer Ordnung folgen. Kürzere und weniger bedeutende werden im Laufe der Untersuchung je an ihrer Stelle Platz finden.

Der Danziger Rathsherr Georg Schröder hat über Theatervorstellungen, welche 1668 in Danzig stattfanden in seinem Tagebuch berichtet. Dieses Tagebuch befindet sich handschriftlich auf der Danziger Stadtbibliothek; den Bericht über eine Faustaufführung, der darin enthalten ist, hat E. A. Hagen in seiner Geschichte des Theaters in Preussen (Königsberg 1854, s. 96—98) nach einer von Th. Hirsch angefertigten Abschrift mitgetheilt; er spricht die Vermuthung aus, dass die betr. Theatervorstellungen von dem Schauspielunternehmer Andreas Gärtner veranstaltet worden seien. Schröder berichtet über die *Commedia von D. Fausto* folgendermassen: *Zuerst kommt Pluto herfür aus der Höllen und ruft einen Teufel nach dem andern, den Tobak-Teufel, den Huren-Teufel, auch unter andern den Klugheit-Teufel und giebt ihnen Ordre, dass sie nach aller Möglichkeit die Leute betrügen sollten. Hierauf begiebt es sich, dass D. Faustus*

mit gemeiner Wissenschaft nicht befriediget sich um magische Bücher bewirbet und die Teufel zu seinem Dienst beschwöret, wobei er ihre Geschwindigkeit exploriret und den geschwindesten erwählen will: ist ihm nicht genug, dass sie so geschwinde seyn wie die Hirsche, wie die Wolken, wie der Wind, sondern er will einen, der so geschwinde wie des Menschen seine Gedanken. Und nachdem für einen solchen sich der kluge Teufel angeben, will er, dass er ihm 24 Jahre dienen solle, so wolle er sich ihm ergeben. Welches der kluge Teufel für seinen Kopf nicht thun will, sondern es an den Pluto nimmt, auf dessen Gutbefinden ergiebt sich der kluge Teufel im Bündniss mit D. Faust, der sich ihm auch mit Blut verschreibet. Hierauf will ein Einsiedler den Faustum abmahnen, aber vergeblich. Dem Faust gerathen alle Beschwörungen wohl, er lässt ihm Carolum Magnum, die schöne Helenam zeigen, mit der er sein Vergnügen hat. Endlich aber wachet bei ihm das Gewissen auf und zählet er alle Stunde, bis die Glock Zwölfe, da redet er seinen Diener an und mahnet ihn ab von der Zauberei. Bald kommt Pluto und schicket seine Teufel, bis sie D. Faust holen sollen. Welches auch geschiehet und werfen sie ihn in die Höhe und zerreissen ihn gar; auch wird präsentiret, wie er gemartert wird in der Höllen, da er bald auf- und niedergezogen wird und diese Worte aus Feuer gesehen werden: Accusatus est, judicatus est, condemnatus est.

In Bremen wurde, wie Duntze, Geschichte der freien Stadt Bremen. Bd. IV. 1851. s. 582 f. erzählt, eine Faustaufführung von einer Gesellschaft sächsischer hochdeutscher Comödianten mit dem Schlusswort: „Jeder sage es dem Andern“ folgendermassen empfohlen: *„Das Leben und der Tod des grossen Erzzauberers Dr. Johannes Faust mit Vortrefflichkeit und Pickelhäringslustigkeit von Anfang bis zu Ende.“ Es sei da mit Verwunderung zu sehen: Pluto*

reitet auf einem Drachen in der Luft, da erscheint Faust und beschwört die Geister, Pickelhäring will Geld sammeln, wird aber von allerlei bezauberten Vögeln in der Luft vexirt; Dr. Faust hält dann ein Banquett, wobei das Schauessen in allerlei wunderlichen Figuren verwandelt wird, dass aus einer Pastete Menschen, Hunde, Katzen und and andere Thiere kommen und durch die Luft fliegen. Da kündigt ein feuerspeiender, fliegender Rabe Faust den Tod an, Faust wird von Geistern geholt, die Hölle wird präsentirt, mit schönem Feuerwerk ausgeziert, und die ganze Hauptaction am Schlusse durch einen Schatten nochmals repräsentirt, wobei Maskerade von sechs Personen, 1 Spanier, 2 Gauklern, 1 Schulmeister, 1 Bauer und eine Bäuerin, die absonderich lächerlich einen Tanz aufführen." Nachspiel: der von seiner Frau wohl vexirte Ehemann, George Dandin. Auf dem hintersten Platze kostet es nicht mehr als 8 Grote. — Eine zuverlässige Angabe über den Zeitpunkt dieser Aufführung ist nicht vorhanden. Ein Artikel im Bremer Courier 1865. Nr. 99, nach welchem Engel (Einleitung s. 27) die Anzeige der Faustaufführung reproduciert, besagt, die betr. sächsischen hochdeutschen Comödianten hätten „gleich nach dem dreissigjährigen Kriege" in Bremen gespielt. Aber wie der ganze Artikel im Bremischen Courier offenbar aus Duntze's Geschichte von Bremen entlehnt ist, so auch diese Stelle, nur dass Duntze sich vorsichtiger ausdrückt, das Auftreten dieser Comödianten falle „wahrscheinlich in die Zeit nach dem dreissigjährigen Kriege." Aus dem Umstande, dass als Nachspiel George Dandin angekündigt wird, geht übrigens mit Bestimmtheit hervor, dass unsre Auffuhrung nach 1668 stattgefunden haben muss, da in diesem Jahre am 18. Juli George Dandin zum ersten Male aufgeführt wurde. Allerdings verbreitete sich derselbe sehr rasch nach Deutsch-

land; schon 1670 finden wir im dritten Bande der Schaubühne englischer und französischer Comödianten eine Uebersetzung.[1]) Weitere Vermuthungen über den Zeitpunkt der Bremer Faustaufführung werden in einem späteren Theile dieser Untersuchung vorgebracht werden.

Heute Samstag den 9 Junii zum Erstenmal wird in dem von Ihrer röm. Kaiserl. und Königl. Cathol. Majest. privilegirten Theatro bey dem Kärntner Thor aufgeführt werden: Der nach teutscher Comödien-, Engelländischer Pantomimien- und Italienischer Music-Art eingerichtete D. Faust. NB. In einer besonderen, auf dergleichen Weise noch niemals dahier aufgeführten und wegen ihrer vielfältigen Machinen und unvergleichlichen Auszierungen extra Sehenswürdigen Action." Programm zu einem Ballet, mit Gesangstücken untermischt, abgedruckt Kloster V, s. 1020 — 1027, nach Scheible „Abdruck einer 16 Seiten starken Piece, ohne Jahreszahl, etwa um 1730 in Wien gedruckt." Die Gründe, welche Scheible zur Ansetzung dieser Jahreszahl veranlasst haben, sind nicht angegeben; möglicherweise wurde er durch die Beschaffenheit des Drucks zu seiner Annahme geführt. Da das Theater am Kärnthner Thore auf dem Titel des Programms als privilegiert bezeichnet wird, so fand die Aufführung wahrscheinlich nicht vor 1720 statt, denn erst in diesem Jahre wurde das Privilegium ausgefertigt, welches allerdings bereits 1708 bewilligt worden war.[2]) Ob das Theater schon vom letzteren Datum ab als privilegiert bezeichnet wurde, weiss ich nicht; wenn übrigens Scheible's Zeitbestimmuug

---

[1]) Vgl. Gottsched. Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst I, Leipz. 1757. s. 227.

[2]) Die betr. Urkunde ist abgedruckt bei J. E. Schlager. Wiener Skizzen aus dem Mittelalter. Neue Folge 1839. s. 355.

richtig ist, so wird die Aufführung wohl in eines der Jahre 1725, 1731 oder 1736 fallen, da in diesen Jahren der neunte Juni auf einen Samstag fiel.

In einer auf der Stadtbibliothek zu Frankfurt am Main aufbewahrten Theaterzettelsammlung, welche ehemals dem bekannten Herausgeber des Frankfurtischen Archivs für ältere deutsche Literatur, Johann Carl Fichard gehörte, befindet sich eine grössere Anzahl von Zetteln einer Gesellschaft „hochdeutscher Comödianten" aus den Jahren 1741 und 1742. Diese Gesellschaft ist sicherlich mit derjenigen identisch, welche nach Ausweis der Rathsprotokolle unter der Leitung des Schauspielers Wallerotti oder Wallrodi in diesem Jahre in Frankfurt Vorstellungen gab.[1] Zwei von diesen Zetteln enthalten Ankündigungen der Faustcomödie. Der eine, mit Nr. 103 bezeichnet, lautet: *Mit gnädiger Bewilligung eines Hoch-Edlen und Hoch-Weisen Magistrats Werden die Allhier subsistirende Hoch-Teutsche Comödianten heute Dienstags*[2]) *Eine extra-ordinair intrigante, recht vollkommene moralische Haupt-Action vorstellen, Betitult: Ex doctrina interitus, Die unglückseelige Gelehrsamkeit, Dargestellet: In dem ruchlosen und erschröcklichen Tod des Welt beruffenen Ertz-Zauberers D. Joannis Fausti. Mit Hans Wurst einem von den Geistern geplagten Wandersmann, unglückseeligen Diener und einfältigen Nachtwächter. — Avertissement. Ohngeachtet diese Action schon hier gesehen worden, so versichert man doch, dass heute ganz besondere Auszierungen des Theatri, Machinen und Arien zum Vorschein kommen werden; Das Morale in die-*

[1]) Der Einblick in die Rathsprotocolle wurde mir durch die Güte des Herrn Stadtarchivars Dr. Grotefend bewilligt.

[2]) Dienstag ist mit Rothstift in Mittwoch umgeändert. Oben links in der Ecke mit Rothstift April 1742.

ser Action bestehet in diesem, dass die Gerechtigkeit des Himmels zwar eine Zeitlang zusehe, aber hernach desto schärffer straffe. Unter der Action ist ein Tantz, nach derselben ein Ballet, und so es die Zeit leidet eine lustige Nach-Comödie. Der Anfang ist um 6 Uhr auf der grossen Bockenheimer Gass. Es sind auch Logen Monatlich Wochentlich oder Täglich zu verlehnen.

Auf dem andern Zettel No. 104 heisst es: *Mit gnädiger Bewilligung eines Hoch-Edlen und Hoch-Weisen Magistrats, Werden die Allhier subsistirende Hochteutsche Comödianten, heute abermahl ihre Schau-Bühne eröffnen, Und auf selbiger eine, obwohl schon bekannte, doch nicht weniger beliebte Tragoedie vorstellen, betitult Ex doctrina Interitus, Oder die unglückseelige Gelehrsamkeit dargestellet in dem Leben und verzweiffelten Tode D. Joannis Fausti.*[1] *Mit Hans Wurst einem von vielerley Gespenstern verfolgten Famulo. — Besondere Vorstellungen, welche produciret werden. 1.) Bluto erscheinet auf einem Drachen durch die Luft fahrend. 2.) Hans Wurst kommt in Fausti Zauberkreis und wird von denen Geistern verfolget. 3.) Mephistophiles kommt durch die Lufft in Fausti Zimmer geflogen. 4.) Stellet Faustus dem Hertzog von Parma folgendes vor Augen: Die Plagen Tantali, item des Tity Geyer: item des Sisiphy Stein, item Pompey Tod. 5.) Ein Weibsbild wird öffentlich in eine Furie verwandelt. 6.) Wird Faust unter einem Geister-Ballet von den Furien zerrissen. Den Beschluss machet ein Ballet und lustige Nach-Comödie. NB. Es dienet auch zur Nachricht, dass Parterre nur 6. Batzen. Auf dem andern Platz 4 Batzen. Und auf dem dritten Platz 2 Batzen bezahlt wird. NB. Die Stunde wird gesetzet um 4 Uhr, mit Versicherung, dass puncto 5 Uhr soll angefangen, und längstens*

---

[1]) Oben links in der Ecke mit Rothstift d. 4. May.

um 8 Uhr der Schluss gemacht werden. — Der Anfang ist praecise um 5 Uhr in der grossen neuerbauten Hütte auf der Bockenheimer-Gass. NB.: Es sind auch Logen monathlich, wochentlich oder täglich zu verlehnen. Und ist allezeit bey jeder Loge ein Bedienter frey.

Die Ankündigung einer im October 1767 zu Frankfurt am Main von dem bekannten Schauspieldirector Joseph Felix von Kurz veranstalteten Faustaufführung lautet: *Mit gnädigster Bewilligung eines Hochedeln und Hochweisen Magistrats der Kayserl. Wahl- Freien Reichs- und Handel-Stadt Frankfurt Wird heute unter der Direction des Herrn Josephs von Kurtz als Entrepreneur Die neu-erbaute Schaubüne eröfnet, und auf derselben aufführen; Eine zwar uralte, weltbekannte, auch zum öftern vorgestellte, und auf verschiedene Art schon gesehene Grosse Maschinen-Comödie. Welche aber von uns heute auf solche Art soll aufgeführet werden, dass es solchergestalten wohl schwerlich von anderen Gesellschaften wird seyn gesehen worden; Genannt: In doctrina interitus Oder: Das lastervolle Leben, und erschröckliche Ende desWeltberühmten, und jedermänniglich bekannten Erzzauberers Doctoris Joannis Fausti Professoris Theologie Wittenbergensis. Nach dem Sinnspruch*

Multi de stygia sine fronte palude jocantur
Sed vereor fiat, ne jocus iste focus.

Das ist:

Viel pflegen von der Höll nur ein Gespött zu machen
Bis sich in Weinen kehrt ihr bosshaft freches Lachen.

Mit Crispin Einem Excludirten Studenten-Famulo, von Geistern übel vexirter Reisender, geplagten Cameraden des Mephistopheles, unglücklichen Luftfahrer, lächerlichen Bezahler seiner Schuldner, natürlichen Hexenmeister, und närrischen Nachtwächter. Hier folgen die besondere Auszierungen, Maschinen,

Verwandlungen und Vorstellungen. 1.) Fausti gelehrte Dissertatio in seinem Musaeo, ob das Studium Theologicum oder Micromanticum (sic) *zu erwählen. 2.) Fausti merckwürdige Conjuration bey Nachtzeit in einem dunklen Wald, wobey verschiedene Höllische Ungeheuer, Geister, Furien, und unter diesen Mephistopheles bei Donner und Blitz erscheinen. 3.) Crispin hat in dem Zauberkreyss lächerliche Possen mit denen Geistern. 4.) Fausts besonderer Contract mit der Hölle, welchen ein Raab aus der Luft abholet. 5.) Crispin, aus Vorwitz, schlägt ein Buch in des Dr. Fausts Bibliotheque auf, aus welchem kleine Teufel herauskommen. 6.) Fausts Reisse mit Mephistopheles durch die Luft. 7.) Crispin, erhält von Mephistopheles einen feurigen Goldregen. 8.) Faust präsentiret an dem Hofe des Herzogens von Parma verschiedene sehenswürdige Vorstellungen aus der biblischen und Profanhistorie, als nehmlich 1.) Wie Judith dem Holofernes im Bett in seinem Gezelt das Haupt abschlägt. 2.) Wie Delila, dem starcken Simson seine Haarlocken beraubet, und die Philister über Simson siegen. 3.) Die Marter des Titius, dem die Raaben das Eingeweid aus dem Leib fressen. 4.) Das Lager des Goliath, welcher von dem kleinen David mit einem Stein, aus einer Schleuder überwunden wird. 5.) Die Zerstörung Jerusalem, welche gewiss gut in die Augen fallen soll. 9.) Wird Faustus sich mit den Hofräthen vom Fürsten von Parma sich belustigen und einem Hörner auf den Kopf zaubern. 10.) Zeiget sich ein Freyhof oder Begräbnissort mit vielen Epytaphiis, und Grabinschriften. Faust will die Gebeine seines verstorbenen Vaters aus der Erde graben, und zu seiner Zauberey missbrauchen, wird aber von dessen erscheinendem Geist zur Buse vermahnet. 11.) Faust bekehret sich, wird aber von Mephistopheles durch verschiedene Blendwercke abermals verführet, wobey sich der traurige Begräbnissort in einen lustvollen Garten verwandelt. 12.) Faust*

erkennet zu spät den höllischen Betrug, wobey sich der angenehme Lustgarten in die offene Hölle verwandelt, und der verzweifelnde Faust von denen Furien nach einer gebundenen Verzweiflungsrede unter Donner und Blitz zur Hölle abgehohlt wird. 13.) Wird ein Ballet von Furien. 14.) Wird Faustus von Mephistopheles unter einem Feuerwerck in den Höllenrachen gezogen. 15.) Machet ein grosses Feuerwerk das Ende. Die Plätze sind wie gewöhnlich in ihrem Preiss. Und der Anfang ist mit dem Schlag 6 Uhr. NB. Auf das Theater wird niemand, weder bei der Probe, noch während dem Schauspiele mit, oder ohne Geld gelassen. — Darin, dass Faust auf diesem Zettel als *professor theologiae Wittenbergensis* bezeichnet ist, sah das Frankfurter Predigerministerium eine Verhöhnung des geistlichen Lehramts der berühmtesten Lutherischen Universität und legte am 21. October Beschwerde ein. Am 22. wurde Kurz ein öffentlicher Widerruf auferlegt. Er leistete denselben auf einem Zettel, welcher die Ankündigung einer Vorstellung der Minna von Barnhelm enthält: „In denen zwei letzten Vorstellungen des Fausts, ist von uns irrig in denen Zetteln diesem Nahmen das Prädicat Professor Theologiae zu Wittenberg beygesetzt worden, indeme die Sache an sich selbst bloss als eine theatralische Fabel, aus dem Alterthum anzusehen, und wird solches auf gnädigen Befehl hiemit wiederruffen, und wir erklären uns ganz willig dahin, dass es in keiner Absicht jemals unsere Meynung gewesen, diese Würde anzutasten, noch dieses Gedichte vor eine Wahrheit zu verkauffen, sondern dadurch bloss zu zeigen, wie sehr der Geschmack der teutschen Bühne zu ihrer Ehre von den vorigen Zeiten abgewichen.“ Die Wittenberger theologische Facultät richtete an das Predigerministerium ein Dankschreiben für sein Vorgehen in dieser Sache. Sämmtliche auf diese Angelegenheit bezüg-

lichen Actenstücke befinden sich in Bd. VIII der Protocolle des Predigerministeriums, der Theaterzettel unter Nr. 30.[1]) Zur Ergänzung dessen, was sich aus dem Obigen über die Kurz'schen Faustaufführungen ergibt, werden wir an mehreren Stellen die Mittheilungen benützen können, welche Meyer in seiner Biographie Schröder's[2]) über den Aufenthalt desselben bei der Kurz'schen Truppe macht.

Dernier jour du Docteur Jean Faust, Pantomime dressé sur le plan allemand d'un de nos amateurs du théatre, représenté par des Enfans au théatre Imp. & Royal; d. i. Fausts letzter Tag, eine Pantomime nach dem Entwurf eines hiesigen Theaterfreunds, ausgeführt durch Kinder im K. K. Theater. Von Peter, Zusätze Nr. 136 angeführt mit der Bemerkung: „Wurde durch den Logenmeister verkauft. Der Theaterfreund, der den Entwurf gemacht, war der Weimarische Rath Joh. Friedr. Schmidt, der Verfasser des Programms Laudes.“ Die Aufführung fand 1776 statt. Der Verfasser des Artikels „Ueber die verschiedenen poetischen Behandlungen der Nationallegende vom Doctor Faust“ im Journal von und für Deutschland 1792, nach Peter Nr. 325 Freiherr von Bibra, berichtet s. 667 f. über den Inhalt dieser Pantomine folgendermassen: *Die Handlung der Pantomime geht*

[1]) Vgl. Karl Christian Becker, Beiträge zu der Kirchengeschichte der evangelisch-lutherischen Gemeinde zu Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 1852. s. 165 f. v. Oven, das erste Städtische Theater zu Frankfurt a. M. Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt am Main. 1872. s. 18. Die Einsicht in die betr. Actenstücke wurde mir durch die Güte der Herren Senior Dr. theol. Steitz und Pfarrer Völcker ermöglicht.

[2]) F. L. W. Meyer. Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers. Theil I. Hamburg 1819. s. 172—179.

an dem Tage vor, an dem sich der Contract zwischen Faust und Mephistophiles endigen soll. Letzterer wendet an diesem Tage alles an, Fausten zu blenden, und in seiner Gewalt zu behalten. Im ersten will Harlekin, Fausts Diener, auch in der Zauberey einen Versuch machen und wird beinahe darüber unglücklich, doch rettet ihn Faust noch. Faust ganz schwermüthig, nimmt sich vor, seinem bisherigen Leben zu entsagen, und verfällt in einen tiefen Schlaf. Hier erscheint ihm die Tugend und das Laster im Traum, und jedes sucht ihn für sich zu gewinnen. Nachdem er erwacht ist, kündigt er dem Mephistophiles sein Vorhaben an, andern Sinnes zu werden und den Contract aufzuheben. Mephistophiles sucht ihn durch Tänze und Schönen zu zerstreuen. Im zweyten Act citirt Faust den Geist seines Vaters. Mephistophiles, ihn aufzumuntern, stellt ihm das Vermählungsfest einer idealischen Prinzessin vor. „Als Faust dabey im grössten Vergnügen ist, wird es nach und nach finster. Eine Furie mit feurigem Schilde kömmt aus der Erde; sie tritt zu Fausten und lässt ihn auf dem Schilde die Worte lesen: Die Stunde ist gekommen! Faust wie vom Blitz gerührt, hüllt sich in seinen Mantel. Alles entflieht. Das Theater verwandelt sich in die Hölle. Die Furie wirft den Schild weg und geht in die Tiefe des Theaters, wo die Höllengeister Fausten zu empfangen bereit stehn. Hier kommen noch vier Furien aus der Erde. Alle fünfe umringen den lebenden Faust, peinigen, reissen, schleudern und schleppen ihn herum, endlich nach vielen Qualen wird er in den Abgrund gerissen. Starkes Feuer empfängt und bedeckt den Unglücklichen.“

Nicolai berichtet über eine Aufführung des Faust auf dem Marionettentheater in Augsburg (Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781 von Friedrich Nicolai Bd. VIII, Berlin und Stettin 1787, s. 152 f.): *Da ich*

auf dem Zettel den Dr. Faust, einen alten Bekannten meiner Jugend angekündigt sah, den ich noch immer gerne sehe, wenn er ohne viel Umstände zu sehen ist, so ging ich hinein. Ich fand eine viel vornehmere Gesellschaft als ich mir vorgestellt hatte, die auch mit ihrem hohen und gnädigen Beifall nicht sparsam war. Wer ein gutes Gedächtniss hat und sich der alten extemporirten Stücke noch von seiner Jugend her erinnert, dem ist es amüsant zu sehen, auf wie mannigfaltige Art diese Stücke beim Aufführen verändert werden; denn selten werden sie an einem Orte eben so aufgeführt als an einem andern. Der Verfasser des augsburgischen Fausts, schien eine Art von Erfinder zu sein; denn er hatte mancherlei Scenen eingerückt, die ich sonst noch nie gehört hatte, ungeachtet ich dieses Stück in verschiedenen brettenen Schauspielhäusern habe aufführen sehen. Ich erinnere mich besonders einer Scene Fausts mit einem Kaufmann, die an's pathetische grenzte, und vielleicht wohl von Ludovici[1] *(dem Shakespeare der deutschen Haupt- und Staatsactionen) sein konnte. Die letzte Scene hatte der V. captandae benevolentiae gratia ganz neu gewendet. Nachdem der Teufel den Dr. Faust geholt hatte, so wollte er auch den Hanswurst holen. Dieser legte sich auf's Capitulieren. Der Teufel fragte ihn endlich:*

T. Wer bist du?

H. Ein Augsburger!

Sogleich liess ihn der Teufel los und entfloh und Hanswurst sagte gegen das Parterre:

Sehen Sie meine Herren! der Teufel hat Respekt für die Augsburger.

---

[1]) Nicolai verweist hier auf die interessanten Mittheilungen, die er in Bd. IV seiner Reisebeschreibung s. 565 f. anm. über diesen Schauspieler macht.

Hiermit endigte sich das eigentliche Stück zum grossen Wohlgefallen der Zuschauer. Aber nun kam noch eine Moral in alexandrinischen Versen.

Ueber die Faustaufführungen der Schütz-Dreher'schen Gesellschaft, welche zu Anfang dieses Jahrhunderts in Berlin spielte, liegen zwei Berichte vor; der eine von v. d. Hagen nach Aufzeichnungen, welche während der Aufführungen 1807—8 angefertigt wurden in „Germania" Bd. IV, Berlin 1841. s. 211—224, danach wiederholt im Kloster V, s. 729—739; der andere von Horn in seiner Sammlung „Freundliche Schriften für freundliche Leser" Th. II, Nürnberg 1820. s. 51—80. Dieser Bericht ist mit unwesentlichen Abänderungen übergegangen in Horn's Poesie und Beredsamkeit der Deutschen. Bd. II, Berlin 1823 s. 256—284. Beide Fassungen sind in Bd. V des Klosters wiederholt, die erste s. 651—670, die andere s. 670—692.

In dem Morgenblatt für gebildete Stände, 1824. s. 528 wird über eine Faustaufführung, welche der Marionettenspieler Lorgée im April dieses Jahres in Frankfurt am Main veranstaltete, folgendermassen berichtet: *Faust, unter Büchern und Zaubergeräthschaften sprach das unzusammenhängendste, dümmste Zeug. Ein dickwanstiger Engel kam herbeigeflogen, ihn vor dem Bösen zu warnen, der Teufel von der andern Seite, ihn zu locken Ich hörte von diesem die Worte: „Der menschliche Wille ist frei" und hoffte nun doch noch einiges poetische zu finden. Wirklich kam nun auch die schöne Stelle ganz nach der Tradition, wie Faust den schnellsten Teufel citiert. Der erste war so schnell wie ein Vogel, der zweite wie der Pfeil, der dritte so schnell wie der menschliche Gedanke, und der war ihm recht. Dieser war sein fortaniger Begleiter Mephistopheles. Auf Fausts Verlangen erschien er in menschlicher Gestalt, in einer blauen Uniform, aber ohne Pferdefuss.*

Der eine Backen war schwarz gemalt; ob diess traditionell oder eine besondere Erfindung ist, muss ich dahingestellt sein lassen, in dem Volksbuch und bei den Poeten findet sich davon nichts. Die Handlung wurde schmählich verstümmelt. So versprach Faust bloss, sich dem Teufel mit seinem Blut zu verschreiben, und als kurz darauf Wagner in dem Studierzimmer allein war, entsetzte er sich über den Zauberapparat und zugleich über die Tropfen Bluts auf dem Tisch. Indessen tröstete ich mich damit, dass es auf den grossen Theatern mit Auslassungen oft nicht viel besser geht. Die Hauptperson des Puppenspiels, der Hanswurst, war schlecht, kein Fünkchen Witz; das Wenige von angeerbten Spässen ganz verkümmert. Kaspar trat herein, um sich als Bedienter zu verdingen, hielt den Zauberkreis zuerst für ein Schneidermass, trat dann hinein, las darin Berlik und Berluk, zerrte damit die verschiedenen Teufel hin und her, und bekam endlich von einem der gereizten Teufel im Vorbeistreifen einen derben Stoss, dass er zu Boden sank. (So findet es sich auch bei Franz Horn angedeutet.) Der weitere Verlauf der Handlung war, dass Faust mit Mephistopheles und Kaspar durch die Luft zum Herzog von Florenz reiste. Der Herzogin, die auf seine Künste begierig war, citierte er paarweise zuerst den König Salomo und die keusche Lucretia, dann den grossen Goliath und den kleinen David und endlich noch ein vornehmes Paar des Alterthums, womit irgend eine comische National-Verwechslung vorging. Sie hatte nun genug gesehen. Faust, von ihrer Schönheit entzündet, erklärte ihr darauf im Garten seine Liebe, und da sie sich nicht gutwillig wollte entführen lassen, wurde sie mit Hülfe Mephistopheles durch die Luft davon getragen. Der Herzog eilte auf das Jammergeschrei seiner Gemahlin herbei und rief seine Leute zusammen; die ganze Jägerschaft aus dem Freischützen kam nun über die

Scene zu Hülfe gelaufen, darauf wurde hinter der Scene mehreremal geschossen und zum Schluss der ganze Lärm aus der Wolfsschlucht des Freischütz angebracht. Dann beendigte Hanswurst den Act damit, dass er auf seinem Crocodil aus der Luft herabkam und mit einigen Stössen ein paar Jäger niederwarf. Der letzte Act gab den früheren an Armuth nichts nach. Eins fiel mir indessen auf, wovon ich nicht weiss, ob es in dem ältern Puppenspiel vorkommt, und wovon Hr. Horn nichts berichtet. Faust rechtet mit dem Teufel, wie dieser ihm erklärt, er werde nun nach Ablauf der Frist diese Nacht mit Gesellschaft kommen, um ihn abzuholen. Faust opponiert, dass erst die Hälfte der Zeit, von 24 erst 12 Jahre verflossen seien. Hierauf erwiedert aber Mephistopheles obsiegend: „Jeder Herr dingt seinen Diener nur auf die Tagszeit und lässt ihnen Nachts die Ruhe; du aber hast mich weder bei Tag noch bei Nacht ruhen lassen, und für diese doppelte Anstrengung zählen die 12 Jahre für 24." Darauf wird Hanswurst, welcher der Luftreisen und des unruhigen Dienstes überdrüssig ist, Nachtwächter im Ort. Er ruft die Stunden aus und singt ein Liedchen, soviel ich davon vernehmen konnte, leidlich unanständig. Wie Faust geholt werden soll, ist er auf der Strasse; der dickwanstige Engel erscheint wieder, ihn zu warnen; dagegen weiss ihn der Teufel mit List zu fangen. Er lässt Lucretia erscheinen (nicht Helena), „wenn du mein sein willst — sagt er — so schenke ich dir die keusche Lucretia". Faust tritt entzückt hinzu, Lucretia verschwindet und die Teufel haben ihn in ihrer Gewalt; Feuer fällt vom Himmel und Faust fliegt mit der Höllencompagnie davon.

Zoller in seinen Bildern aus Schwaben (Stuttgart 1834) macht Mittheilungen über eine Aufführung des Faust durch Zigeuner, wiederholt Kloster I, s. 45 f. anm.

Rosenkranz (Zur Geschichte der deutschen Literatur,

Königsberg 1836) berichtet über eine Aufführung des Faust durch Berliner Marionettenspieler; wiederholt Kloster I, s. 44—48.

Leutbecher (Ueber den Faust von Goethe, Nürnberg 1838) berichtet nach dem Gedächtniss über das Puppenspiel ohne anzugeben, wann und wo er dasselbe aufführen sah, wiederholt Kloster V, s. 718—728.

Sommer (Encyclopädie von Ersch und Gruber, Art. Faust) berichtet über eine Aufführung, der er im Jahre 1844 in Berlin beiwohnte; wiederholt Kloster V, s. 739—746.

Richard Andree (Magazin für die Literatur des Auslandes, 1866. s. 263 f.) berichtet über eine Aufführung des czechischen Puppenspiels vom Dr. Faust: *Die Personen des bedeutend mit czechischen Zuthaten versetzten „Dramas" sind folgende. Der König und die Königin von „Portugalo". Dr. Jan Faust und sein „Lakai" Wagner (gelegentlich auch in der Uebersetzung „Kolar" genannt). Mefistafel und einige andere Teufel. Kasperle. Die schöne Helena. Zwei Rüpel und einige Erscheinungen.*

Der Vorhang geht auf. Faust sitzt in mittelalterlicher Rittertracht vor einem grossen Buche und studiert; er ist unzufrieden mit sich und der Welt und will sich dem Teufel verschreiben; aber ein guter Engel zur rechten Seite warnt ihn, während links ein böser Geist erscheint und die Oberhand behält. Nun erscheint der „Lakai" Wagner, um zwei fremde Studenten anzumelden, welche, durch den Ruhm des Doctors angezogen, zu ihm kamen, um ihn zu sehen und zu sprechen. Während Faust abgeht, um sie zu empfangen, tritt Kasperl, die kleine lustige Figur, auf und macht seine schlechten Witze, guckt in das aufgeschlagene Zauberbuch und setzt sich auf dasselbe, um vielleicht durch diese Geberde den Sinn der lateinischen Schrift zu enträthseln. Hierüber geräth er mit dem

herbeigekommenen Wagner in Streit. So schliesst der erste Act.

Im zweiten finden wir Faust tief im Walde mit der Bildung eines Zauberkreises beschäftigt, welcher sich etwa so gestaltet, wie jener, den Caspar in der Wolfsschlucht herstellt. Nun wird der schnellste Teufel citiert. Der erste, Pick, genügt nicht, dagegen findet Mefistafel, welcher in einer Minute von Persien nach Böhmen durch die Luft gesaust ist, den Beifall des Doctors. Er wird auf 36 Jahre als Diener angenommen, wogegen Faust folgende fünf Punkte eingehen muss: Erstens, er darf Niemanden etwas borgen. Zweitens darf er nie in die Kirche gehen. Drittens kein Almosen reichen. Viertens sich nicht verheirathen und endlich fünftens muss er einen Contract mit seinem Blute unterzeichnen. Das hierzu nöthige Blut saugt ihm Mefistafel aus der Hand und auf der dadurch entstandenen wunden Stelle erscheinen die warnenden Worte: homo fuge! Jetzt kommt auch Kasperl in den Wald und erblickt den Zauberkreis, den er für einen Vogelherd hält. Er steigt hinein und beschliesst, Vögel zu fangen. Auf sein Geschrei und sein „Perlicke, Perlocke“ erscheinen die Teufel, die er für grosse Eulen ansieht und auf alle mögliche Art foppt, indem er sie fortwährend durch den Ruf „Perlicke“ citiert und durch „Perlocke“ wieder verschwinden lässt. Schliesslich flüchtet er sich vor den ergrimmten Teufeln, indem er den Zauberkreis auf dem Rücken mit fortnimmt.

Kasperl tritt nun, im dritten Acte, bei Faust in Dienste; dieser ist zum König von Portugalo, dessen Land auf einer grossen Insel, dreihundert Meilen von Böhmen entfernt, liegt, gereist. Kasperl setzt ihm nach, indem er auf Mefistafel dahin reitet; dieser lässt ihn in der „Hauptstadt Portugalo“ gerade vor dem Könige und dessen versammeltem Hofe niederfallen. Faust, der unterdessen als Zauberer berühmt geworden

ist, macht nun vor dem Herrscher seine „Kunsti". Unter anderm muss Alexander der Grosse und die „Krasna Helenoria", die schöne Helena erscheinen. Beide kommen mit Pferdefüssen, ersterer in der Tracht eines alten böhmischen Herzogs, letztere wie eine Türkin gekleidet. Dann müssen auch noch Goliath und David aus den Gräbern erstehen und sich vor dem Könige producieren. Im vierten Act spielen Faust und Mefistafel auf der Donau Kegel. Faust wirft stets „olle nein" (alle neun). Noch allerhand Zaubereien werden getrieben, bis Faust, der das Ende seines Contractes herannahen sieht, die Reue überkommt. Mit vielem Widerstreben holt ihm Mefistafel das Bild des Heilandes aus Jerusalem, vor dem Faust in langem Gebete niederkniet. Auf alle mögliche Art suchen ihn Teufel aus seiner Andacht zu schrecken, aber ein guter Engel steht ihm bei. Da endlich holt Mefistafel die schöne Prinzessin von Portugalo, und diese bringt Faust wieder auf die Bahn des Lasters. Er verschwindet mit ihr in einem Nebenzimmer, „um ein paar Tassen schwarzen Kaffee zu trinken."

Im letzten Acte ist die Dienstzeit Mefistafels abgelaufen. Achtzehn Jahre sind vorüber und da der böse Geist auch die Nächte gedient hat, so ist Faust um die Hälfte der Zeit betrogen. Nur wenige Stunden sind ihm noch geblieben, und schauerlich tönt die Glocke, welche anzeigt, wie die Frist allmählich verrinnt. In seiner Herzensangst verschliesst sich Faust in sein Studierzimmer und miethet zwei Tagelöhner, kräftige Bursche, die für ihn wachen und durch ihre derben Fäuste den Mefistafel zurücktreiben sollen. Dies sind zwei herrliche Rüpel, die den czechischen Volkswitz repräsentieren und erst unter sich, dann mit Mefistafel in Streit gerathen. Kasperl ist unterdessen Nachtwächter geworden und ruft die Stunden aus, und als der Ton der Mitternachtsglocke verhallt ist, da ergreift Mefistafel den Doctor, während die Wächter

eingeschlafen sind, und führt ihn in die Hölle. Die Wächter, ergrimmt darüber, dass sie um ihre Bezahlung geprellt sind, lassen ihren Zorn an einem Deutschen aus, den sie kräftig durchprügeln.

In dem Aufsatze von Fr. Helbig „Ein Rest altdeutscher Volksbühne“ (Gartenlaube, 1873. s. 340—342) findet sich die Schilderung einer von dem Marionettenspieler Eberle veranstalteten Faustaufführung, welcher der Verfasser als Kind in Jena beiwohnte; dieser Bericht kann jedoch auf Authenticität keinen Anspruch machen, da es sich deutlich zeigt, dass der Verfasser die Erinnerung mit Hülfe des Simrock'schen Puppenspiels aufgefrischt hat.

Ausser diesen Theaterzetteln und Aufführungsberichten muss hier auch eine in Tirol entstandene dramatische Bearbeitung der Faustsage Erwähnung finden, über welche Zingerle in seinen Schildereien aus Tirol (Innsbruck 1877, s. 48—60) berichtet. Dieses Drama kann freilich nicht schlechthin als eine Version des alten Volksspiels bezeichnet werden; der Dichter hat sich von der Ueberlieferung weit entfernt, indem er theils den Eingebungen seiner eigenen Phantasie, theils auch, wie sich zeigen wird, den Anregungen folgte, welche ihm durch andere Faustdichtungen dargeboten wurden. Nichts desto weniger enthält der Tiroler Faust mehrere Stellen, welche für das Verständniss unseres Volksschauspiels von Bedeutung sind. Zingerle's Bericht lautet:

Eines der interessantesten Themate, das dargestellt wurde, war die Sage von Dr. Faust. Mir liegt das Manuscript vor, und ich erlaube mir, ausführlicher auf dieses Drama einzugehen, das im Puppenspiele, in Goethe's grossartigster Dichtung und in anderen so bedeutende Gegenstücke hat. Die leider unvollständige Handschrift, die aus den neunziger Jahren stammt, nennt am Schluss folgendes „Personale“: Schutzgeist,

Irrgeist, Raphael, Faustus, Mefistofalus, 2 Teufel, Vater, Mutter, meretrix, Hanswurst, 2 „Miliziasch“, Herzog aus Parma, dessen Diener. Schon diess Personenverzeichniss stimmt nicht zu dem viel reichhaltigeren des Puppenspieles und zeigt, dass unser Dichter ziemlich selbstständig gearbeitet habe.

Unser Fragment beginnt mit dem Vertrage des Faust mit Mephisto. — Faust verlangt, dass der Geist ihm vierundzwanzig Jahre diene, worauf Mephisto antwortet;

„Ach Fauste, dieses ist eine halbe Ewigkeit, —
Jedoch wir haben hier nicht lange einen Streit.
Du musst den Willen mir und meines Fürsts gewähren —
Du darfst — — noch waschen Dein Gesicht,
Auch in ein geistlichs G'schrei Dich wagen niemals nicht.
Alsdann ist der Accord mit uns gemacht beisammen.
Hier hast Du meine Hand, ich reis zu Plutons Flammen.
Und in ein Augenwink werd ich zugegen sein,
Sobald Du mich verlangst. Glaub denen Worten mein.“

Faust jubelt nun auf.

„Nun Fauste, triumphire! Du bist jetzt schon gewonnen.
Du besiegest alle Welt sammt Sternen, Mond und Sonnen.
Jetzt giebst Unterhalt auch deinen Elteren,
Die Du im armen Stand bald wirst vergnügt ernähren.“
(Faust ab).

Die folgende Scene führt uns Faust's Eltern vor. Der schwer bekümmerte Vater Orkanus klagt seiner Frau die Sorge, die ihn seines Sohnes wegen quält, denn ein düsteres Traumgesicht zeigte ihm den Höllenbund des Faust und dessen Verdammniss vor Gottes strengen Gerichte an. Er mahnt seine Frau, für den irregeführten Sohn zu beten, damit er den Klauen der Hölle entrissen werde. Victoria — so heisst Faust's Mutter — erwiedert:

„All Weisheit er besitzt nur auf dem Himmelsthraun.
Faustus der haltet sich an unsrer lieben Fraun,
Die er von Jugend auf geliebet hat mit Freuden,
Von dieser wird er sich ja keineswegs fortscheiden.“

Sie setzt ihre Hoffnung auf die Fürbitte und den Schutz der Gottesmutter. Da naht Faust, doch nicht mehr der alte blühende, heitere Jüngling. Sein rosenfarbener Mund ist blass, welk und fahl sein Angesicht, von seiner Stirne ist der Frohsinn entwichen. Besorgt fragt ihn die Mutter um sein Befinden. Er antwortet, man solle ihn nicht nach Stand und Ergehen befragen. Er könne jetzt den armen Eltern helfen und ihnen all das Gute, das sie ihm von der Stunde der Geburt an erwiesen haben, reichlich vergelten. Er ruft den Kammerjunker und befiehlt ihm, Wein zu holen und den lieben Eltern einen Schmaus zu bereiten. Victoria beruhigt sich nun, wird aber neuerdings erschreckt durch den Anblick des Mephistopheles:

„Der Himmel wird es selbst am allerbesten schicken! —
Doch was muss ich hier bei diesem Junker erblicken!
Ein'n Geissfuss zeiget er. — Dies ist kein recht Gestalt.“

Der Vater tröstet sich aber mit der Weisheit seines Sohnes. Der 5. Auftritt besteht aus einem Monologe des Schirmgeistes Raphael. Er will's noch einmal versuchen, Faust zu retten und ihn den Schlingen der Hölle zu entreissen. — In der folgenden Scene kommen Raphael, Mephistopheles, Faust und Orkanus vor. Faust barscht den unwillkommenen Engel an:

„Verwegner, sage an, was suchest Du bei mir?
Nur gleich gesteh' es ein, sonst folgt ein: Fort mit Dir! —“

Raphael erwiedert, sein Hirt habe ein Schaf verloren, diess suche er, um es zur Erde zurückzuführen. Faust erkennt, dass Raphael ein Schirmgeist sei, erklärt aber, er wolle jetzt seinen Begierden folgen und die Welt geniessen. Er ruft den Mephistopheles und gibt ihm den Befehl, die Geliebte „Meretrix“ zu bringen. Sie erscheint und gesteht dem Faust ihre Liebe:

„Ach, Fauste, Liebster mein! mein Herze liebte Dich.
Du bist mein Trost und Freud, Du bist mein anders Ich.
Ich liebte Dich ja recht vom Grunde meines Herzen

Du flammtest in meinem Sinn die airgste (?) Sunnenkerzen.
Du bist der Einzige, der mich besitzet hat,
Du bist die Quell der Ruhe, Du meines Herzens Statt.
So komme, schönster Schatz, Du Liebe meines Leben,
Ich werd' Dir dieser Zeit Trost und mein Liebe geben.“

Sie gehen ab. Mephistopheles jubelt, dass alles nach seinem Willen geht, und beschliesst, seinen Herrn nach Parma zu bringen.

Es folgt nun das erste „Zwischenspiel“, in welchem Hans Wurzelkramer als Soldat mit zwei „Milizoten“ auftritt.[1] — —

Der zweite Act beginnt mit einem Wechselgesange zwischen dem Schutz- und Irrgeiste. Im ersten Auftritte erscheinen Ernst, Herzog von Parma, Faust und sein Diener Mephistopholus in einem Saale. Faust lässt auf des Herzogs Befehl Goliath, Judith, Lazarus erscheinen. Da entfährt dem staunenden Herzog das Wort: „Diess ist ein Kunst der Hölle“ und Faust hält zornig dem Fürsten seine Unmacht vor:

„Gebiethe Deinem Land nur wieder mich ein Streit,
Geh, wage ein Duell und stehe mir zur Seit!
Ich fürchte Alles nicht, Dich und Dein ganze Macht.
Du und Dein Parlament von mir nur wird verlacht.“

Faust fliegt mit Mephistopholus fort. Der Herzog erwacht aus seiner Betäubung und ruft einen Diener, dem er seine Angst klagt. Dann bereut er, dass er in sündhafter Neugier den Zauberer verschrieben habe:

„Ja, ich erkenne jetzt, wie sehr ich hab gefehlt,
Doch Gott verzeih es mir, Du Schöpfer dieser Welt!
Du bist der wahre Gott, Dein Allmacht ist zu preisen,
Du kannst all Zauberkunst zu Stuck und Trümmer reissen.
Bedienter komm mit mir, hüt mich vor Zaubernoth,
Und noch so lang ich leb, will ich dienen meinem Gott.“

---

[1]) Der Wiederabdruck dessen, was Zingerle über dieses Zwischenspiel berichtet, würde für unsern nächsten Zweck ohne Interesse sein.

In der dritten Scene finden wir Orkanus und Viktorie. Dem Vater gefällt das schöne, gute Leben. Doch erschrickt ihn der Gedanke, dass sein Sohn der Hölle jetzt gebiete und später in alle Ewigkeit ihr dienen müsse. Er fleht den Himmel um Rettung seines Sohnes an. Die Mutter ermahnt ihren Gatten, diess Herzeleid zu vergessen. — Der vierte Auftritt führt uns den Hanswurst im Gespräche mit Mephistopholus vor. Ersterer möchte gerne in Faust's Dienst treten und ersucht den Diener um ein günstiges Vorwort bei dem Herrn. Mephistopholus entgegnet, wenn er sein werden wolle, so werde er alle Wissenschaft und Faust's Künste empfangen. Der Hanswurst will aber keinen blinden Handel schliessen und fragt Mephisto, wer er sei? Dieser gibt sich für einen lang vertriebenen Fürsten aus „Engelland" aus und verspricht dem Hanswurst die Kunst zu lehren, Mäuse, Ratten und Affen zu machen. Diese Kunst gefällt dem Hans, er ahnt aber, dass Mephistopholus der Teufel sei. Dieser gesteht es zu. Nun will unser Hans nichts mehr davon wissen.

„Nä, nä, i bleib a so, und Du nur Teufel bleibe!
Die Höll ist viel zu heiss. Man thut aim Pech eingiessen.
Geh nur, ich will nicht mehr von Deinen Künsten wissen."

Mephistopholus will aber sein Opfer nicht mehr frei lassen und droht, ihn auf allen Wegen und Stegen zu verfolgen. Faust tritt nun auf und fragt den Mephistopholus, wer im Zimmer gewesen sei. Mephistopholus antwortet: „ein alberner Narr", der Wissenschaft lernen möchte. Faust zeigt sich nicht abgeneigt, ihn in die Lehre zu nehmen. Da naht Raphael der Schirmgeist. Mephistopholus zieht sich zurück. Bemerkenswerth ist, dass Faust nun an Befreiung aus den höllischen Schlingen denkt:

„Wer weiss, ob dieser Geist mich nicht befreien kann?
Doch noch ist keine Zeit. — Wohlan, ich hör ihn an."

Raphael mahnt ihn zur Rückkehr und erinnert ihn an sein früheres Leben:

„Ach Fauste, geh in Dich! thue meine Bitt' gewähren,
Betracht Dein Stand zuvor, wie Du gewesen bist
Du warst ein Gottesmann, Du warst ein guter Christ,
Du legtest aus die Text von Gott und heil'ger Schrift,
Du warst wie ein Prophet vor Gottes Angesicht.
Sag was bracht Dich dazu, als Deine Buhlerin?
Durch die setzest Gott bei Seit, gabst Dich der Schwarzkunst hin."

Er fordert ihn auf, bei dem Leiden und dem Tode Christi, bei den Qualen der Hölle, der Zauberei zu entsagen und umzukehren. — Faust ist tief erschüttert. Es wirbeln seine Gedanken, ihn zieht die Gnade an. Er selbst ruft sich zu:

„O Fauste! geh in Dich, weil Du noch gute Zeit. —
Du siehest sonnenklar, dass Gott Dich hat berufen,
Und Dich noch heben will zu höchsten Ehrenstufen." —

Allein da kommt Mephistopholus und spricht ihm zu, die trüben Phantasien wegzublasen und die heitere Lust des Lebens in vollen Zügen zu geniessen. Was Du wünschest und befiehlst, Alles, Alles wird Dir gewährt. Da fordert Faust von ihm, dass er ihm jenen Gott male, der am Kreuzholz für die sündhafte Menschheit gehangen ist, mit dem Blatte und der Inschrift am Kreuze — und kein Pinselstrich dürfe fehlen. Daran bricht die Kunst des Teufels. Er will eher den Pact und sein Opfer fahren lassen, als diese Aufgabe lösen. Doch im entscheidenden Augenblicke tritt die geliebte Meretrix auf, die Faust umsonst mit allen Reizen und Lockungen der Liebe umzustimmen sucht. Er will allein sein. Bald kommt sein Vater, den Sorge und Kummer zu seinem Sohne führen:

„Ich weiss nicht, wie mir ist, mein Fauste, liebster Sohn!
Dass ich bei Tag und Nacht keine Ruhe finden kann.
Wo immer ich hin gehe, wo immer ich hin siech,
Steht mir ein Drach im Wege, wie er verschlinget Dich.
Es dattert in mir Alles, es zittern alle Glieder.
Es sinkt die Hoffnung all mit meinem Muth darnieder."

Er fordert den Sohn auf, ihm alles zu bekennen. Vielleicht könne man durch das Gebet bei Gott noch Etwas erreichen. Die Rede des bekümmerten Vaters bewegt tief den ringenden Faust. Mit den Worten:

„Ja, beten kannst Du schon, doch leider viel zu spat,
Ich gehe nun von Dir, in einer kurzen Zeit
Da wirst Du sehen mich in heisser Ewigkeit.“

stürzt er verzweifelnd zur Thüre hinaus. Zermalmt steht der Vater da. Auch er möchte verzweifeln, er verwünscht den Geburtstag seines Sohnes. Endlich fasst er sich und sucht Trost und Hülfe im Gebet.

Im folgenden Auftritte wendet sich Mephistopholus an Lucifer und seine Gesellen um Rath und Hülfe. Pluto macht ihm Vorwürfe und befiehlt, den Nazarener auf dem Calvarienberge durch ein Blendwerk dem Faust vorzuführen.

Der dritte Act beginnt wieder mit einem Wechselgesange zwischen dem Irr- und Schirmgeiste. Im ersten Auftritte bringt der ergrimmte Mephistopholus seinem Herrn das gewünschte Bild, droht ihm aber, dass er heute noch in der Hölle seinen Uebermuth büssen werde. Mephistopholus tritt ab. Faust sieht den nahen Untergang, denn die Zeit der Gnade hat er versäumt. Trüb und schwer ist sein Herz. Selbst der blaue Himmel scheint ihm von Wolkenflor umzogen. „Wie konnte ich einst mit meiner Weisheit pochen?!“ ruft er verzweifelnd aus. Da klopft Jemand an die Thüre. Es ist der Hanswurst. Der treue, lustige Diener ahnt die Noth seines Herrn und möchte ihm helfen. Er heisst den Faust sich verbergen, indess wolle er mit dem Teufel streiten. Faust folgt dem Rathe und es beginnt das „Zwischengspiel“.

Hansw.: „Jetzt Kerl! komm mir her und zahl mir gleich ein Bier,
Sonst schwör' ich Dir, Du bringst kein ganzes Glied von hier.“ —

Meph.: „*Wohlan, so wehre Dich!*“ —

Der Wortwechsel zwischen dem feigen und grossmäuligen Hanswurst und dsn Mephistopholus ist ganz geeignet, die Lachlust des Publicums rege zu halten. Hans prahlt mit seinem Gewehre, das Skanderbeg geführt, und womit St. Michael die abtrünnigen Engel zum Teufel gejagt habe. Als aber Mephistopholus sagt: „Gib Acht, jetzt stoss ich zu“ erwidert Hans:

„*Allein nur nicht auf mich;*
Denn wenn ich schon ein Held, so fürcht ich doch die Stich.“

Meph.: „*Es muss geraufet sein.* —“

Hansw.: „*So sei's in Gottes Namen!*
Doch Du bleib dorten stehen, sonst kommen wir zu nah zusammen. —“

Plötzlich bemerkt Hans, dass das von Mephistopheles gebrachte Christusbild verschwunden sei. Da schleicht er sich fort, um Faust zu suchen. Im folgenden Auftritte ringt der durch die Bitten seines Vaters erschütterte Faust mit Zweifeln. Der Ablauf des Pactes ist nahe. Soll er der himmlischen Gnade sich reuig in die Arme werfen, oder noch länger mit der Hölle im Bunde bleiben? — Wenn die Qualen der Hölle wirklich so heiss wären, wie die Prediger sie schildern, dann wäre die Wahl nicht schwer. Faust, der ewige Skeptiker, zweifelt an der Härte und Ewigkeit der Höllenstrafen und zögert deshalb, auf das „gewohnte lustige Leben“ zu verzichten. Um Aufschluss über das Jenseits zu erhalten, citiert er den Mephistopholus. Dieser antwortet, dass sich kein Schmerz auf Erden mit der Höllenpein vergleichen lasse. Selbst der Teufel könne sie nicht beschreiben:

— „*Doch Du wirst sie schon empfinden.*
Wenn Deine Seele steigt zu finstern Erdenschlünden.“

Die grösste Qual ist jedoch, des göttlichen Angesichts beraubt zu sein. Der arme Teufel selbst gesteht:

„Ich wollte alle Pein in heisser Hölle leiden,
Wenn ich nur einmal noch Gott sehen könnt mit Freuden.“

Mephistopholus lässt dann seinen Herrn allein, den die eben gehörte Schilderung der Hölle beinahe zur Verzweiflung treibt. Doch ermannt er sich, und wendet sich der Busse zu. Voll innigen Vertrauen auf Gottes Barmherzigkeit verflucht er sein bisheriges Leben, bereut sein Irren, gelobt Besserung:

„O Jesus, Du sollst nun hinfür mein Jesus sein,
Hier senge, brenn und schneid, nur dort sei gnädig mein!
Sieh, ich umfange Dich, ich lasse nicht mehr ab,
Bis dass ich meine Sünd ganz abgebüsset hab.“

Da erscheint Mephistopholus und spottet über das unnütze Flennen. Faust solle lieber die kurze Frist seines Lebens dem Genusse widmen und in den Armen der schönen Meretrix Lust und Wonne suchen. Die Geliebte kommt selbst, mit Thränen ganz erfüllt,

„Sieh nur, wie die Liebeswell ihr aus den Augen quillt!“

Da vergisst der schwankende Doctor Reue und Busse, denn er hofft keine Verzeihung mehr. Mit ihr will er die Höllenpein theilen, wie ehemals die Lust der Liebe. In der nächsten Scene finden wir Faust und Mephisto, die Meretrix und Hans. Mephistopholus kündet seinem Herrn an, dass er nur mehr eine Viertelstunde leben dürfe. Er solle sich eine Todesart wählen. Resigniert erwiedert ihm Faust:

„Mach Du mit mir, was Du willst. Ich habe nichts dawider.“

Meretrix fleht um Verlängerung der Frist für Faust, die ihr der Teufel zusichert. Da naht Hans dem verzweifelnden Faust:

„Was fangest Faustel an? So willst Du denn verzweifeln?
Dir schenk ich mein Gewand und meine Seel den Teufeln. —
Doch nä, der Teufel möcht zu dem Unrechten kommen,
Er kunnt wohl den Hanswurst anstatt dem Faustl nehmen.“

Zornig ruft ihm der Doctor zu, er solle sich zum Teufel scheren, worauf Hans erwidert:

„Zum Teufel geh i nit, wohl aber zu meim Gott,
Ich packe mich von hier, — dort steht die Höllenrott“

und sucht in der Flucht sein Heil. Der zurückgebliebene Faust spricht einen Monolog voll Pathos und Verzweiflung:

„Ihr Furien, steigt heraus aus düsterm Höllenschlunde!
In Stücke mich zerreisst, ihr schwarzen Höllenhunde!
Ihr Berge fallt auf mich! Ihr Felsen deckt mich zu!
Angst, Kummer, Furcht lasst mir kein Augenblick mehr Ruh.
Zerspalt Dich, unter mir, o Erd', mich zu verschlingen!
Blitz, Donner, Hagel, Feuer sollt aus den Wolken dringen.
Komm, bleicher Knochenmann! komm, raff mich in das Grab!
Verfluchte Göttin, schneid den Lebensfaden ab.
Das Feuer verzehre mich, stärzt mich, ihr Sturmwinde!
Eröffnet euch einmal, verborgne Wasserschlünde!
Was nur ein Leben hat, verfolg' mich überall,
Bring Dolche, Stricke, Gift zu ewig heisser Qual.“

Mephistopholus bringt das verlangte Gift und verschwindet wieder. Faust trinkt davon und fährt fort:

„Das Gift soll tödten mich! Komm, o Verzweiflungsmord.
O, dass ich auf einmal nicht mehrer Wörter sag,
So sei denn all's verflucht, was nicht verderben mag!
Ihr Geister, die ihr dort in Feur und Schwefel schwitzet,
Ach macht, dass Faustus bald bei euch in Flammen sitzet. —
O Höll, eröffne dich, schick die drei Geister mir!
Wo seind sie Mephistof, kommst Du denn nicht herfür.“

Jeder, der das Publicum der Volkstheater kennt, wird diesem Monologe eine mächtige, erschütternde Wirkung auf dasselbe nicht absprechen. — Der gerufene Mephistopholus erscheint. Er erwartet kaum das Ende des Doctors, der nur noch eine Minute Frist hat. Die Meretrix erscheint und beklagt das Loos ihres Geliebten. Die drei Teufel kommen heran und passen mit satanischer Lust auf die Seele ihres Bündners.

— Da fällt der Vorhang. — Noch einmal hebt er sich und der Schirmgeist spricht den Epilog:

„Ihr aber, die ihr hier der Trau'r habt zugesehen,
Was böses Leben kann, wie ist allhier geschehen. —
O hätte Faustus sich der Lieb nie zugetraut,
Gewichen von der Lehr und nur auf Höll gebaut,
Ja, hätt der arme Faust nur eine Folg gegeben,
So würd derselbige beglückt und ruhig leben,
Denn in den Untergang derjene selbsten rennt,
Der sich besinnet nicht, betrachtet nicht sein End.
Du aber Jugend, Dir merk die letzte Lehr:
In allem Deinem Thun betracht das End vorher!
Gott ist sonst gütig stäts. Das Trauergspiel ist aus.
Lernet, fürcht's und merkt's. Diess tragt mit euch nach Haus.“

ZWEITES CAPITEL.

Ehe wir an der Hand des im vorigen Capitel verzeichneten Materials an die Untersuchung der Entstehung des alten Volksschauspiels herantreten, müssen wir uns darüber klar werden, ob es nicht vielleicht andere, von dem Volksschauspiel unabhängige Dramatisierungen der Faust-Sage gegeben hat, durch welche dasselbe möglicherweise beeinflusst worden ist.

In mehreren Schriften über die Faustsage findet man eine Comödie vom Doctor Faust erwähnt, die im Jahre 1587 oder 1588, also sehr bald nach der ersten Auflage des Volksbuchs in Tübingen bei dem Buchdrucker Alexander Hock erschienen sein soll. Diese Angabe beruht jedoch auf einem Irrthum. Der erste, der die angebliche Tübinger Faustcomödie erwähnt, ist R. v. Mohl[1]), welcher berichtet es seien im Jahre 1587 zwei Tübinger Studenten „welche das Tractätlein vom Doctor Faust (eine Comödie) gemacht“, bestraft worden. Sommer, der zur Zeit der Veröffentlichung von

[1]) Historische Nachweisungen über die Sitten und das Betragen der Tübinger Studierenden während des sechzehnten Jahrhunderts, s. 39. Ich citiere nach Düntzer, Kloster V, s. 239.

Mohl's Schrift mit Studien über die Faustsage beschäftigt war, denen wir den vortrefflichen Artikel Faust in der Encyclopädie von Ersch und Gruber verdanken, wandte sich behufs näherer Mittheilungen über diese Faustdichtung an A. v. Keller nach Tübingen. Dieser fand denn auch in den Tübinger Senatsprotocollen die Stelle, aus welcher Mohl seine Angabe entlehnt haben muss und theilte sie nach dem bald darauf erfolgten Tode Sommers im Serapeum[1]) mit. Hiernach fand am 15. April 1588 (nicht 1587) eine Visitation der Universität durch herzogl. württembergische Commissarien statt. Unter den Beschwerden, welche dieselben vortrugen, findet sich nach dem Protocoll folgendes:

p. p. historiam Fausti. Hock Buchdrucker hab auch misshandelt, soll gebürlich Einsehens mit gebührender straff vollnfaren Inn gegen den Authoribus und dess selbig on vmgestell und onachlessig vns die weil er arm und der seckel nit leiden mag sol Ime nit schaden dass er 2 tag incarceriert werde, und mochte er mer strefflich gerickt werden. Mit den Commediis ist auch ein grosser Excess gehalten und den aduersariis gross verdruss beschehen. Soll hinfüro nit dergleich comedia gehalt dadurch die aduersarii offendirt denn das lautta nit, und halte man dass der Director oder actor wol einer straff würdig dermit man sich desto bass zu entschuldigen habe.

Daraufhin beschloss der Senat: Hockium wölle man sambt denen authores so historiam Fausti einsetzen und darnach einen guten Wiltz geben. Dene Authorē Commediae nuper habitae, darauss ergernuss eruolgt apud exteros, und soll Maister Samuel Ine in Carcerem setzen oder legen.

Wenn auch in diesem Protocoll manche dunkle und

[1]) Bd. VII, s. 333 f.

schwierige Stellen enthalten sind, so viel geht daraus, wie bereits von mehreren Seiten, u. a. von Notter [1]), von v. d. Velde [2]) in der Einleitung zu seiner Uebersetzung von Marlowe's Faust und im Centralblatt [3]) hervorgehoben worden ist, mit Sicherheit hervor, dass zwei verschiedene Beschwerden von den Commissarien vorgetragen wurden, die eine gegen den Buchdrucker Hock und die „Authores" der *historia Fausti,* die andre gegen die Comödien „mit denen auch ein grosser Excess gehalten und den adversariis gross verdruss beschehen." Im Beschluss des Senats werden auch Hock und die autores der historia Fausti und der autor comoediae nuper habitae von einander unterschieden. Mit der *historia Fausti* ist offenbar nichts anderes gemeint als die bei Alexander Hock in Tübingen mit der Jahreszahl 1587 auf dem Titel erschienene, aber nach der Bemerkung am Schluss erst am 7. Januar 1588 vollendete gereimte Bearbeitung des alten Faustbuchs [4]). Es würde sich übrigens verlohnen, zu untersuchen, weshalb diese gereimte Fausthistorie Anlass zu einer Beschwerde geboten hat.

Ausserdem wird in den Faust-Bibliographien eine lateinische Dramatisierung der Faustsage angeführt: *Justi Placidii infelix prudentia, Lipsiae 1598.* Ein Exemplar dieses Dramas konnte bis jetzt trotz der eifrigsten Nachforschungen von mehreren Seiten nicht nachgewiesen werden. Zarncke hat vergeblich im Centralblatt mehrere öffentliche Anfragen

---

[1]) a. a. O. s. 609 anm.

[2]) Marlowe's Faust, die älteste dramatische Bearbeitung der Faustsage übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Alfred v. d. Velde. Breslau 1870, s. 16 ff.

[3]) 1873. sp. 1660.

[4]) Nach dem in der Königl. Bibliothek zu Kopenhagen aufbewahrten Exemplar abgedruckt in Bd. XI des Klosters s. 1—216.

ergehen lassen; auch Engel, einer der eifrigsten Sammler auf dem Gebiete der Faustliteratur, bemerkt, dass alle seine Nachforschungen in Bibliotheken, wie auch wiederholte Aufforderungen im Buchhändler-Börsenblatt erfolglos blieben [1]). Unsere ganze Kenntniss von der *infelix prudentia* beruht auf einer höchst unklaren und confusen Mittheilung Budik's im Serapeum [2]). Ich lasse dieselbe wörtlich folgen.

„Die Sage vom Dr. Faust hatte fast vier Jahrhunderte nach Unsterblichkeit gerungen. Viele Dichter haben nach ihrer Verklärung gestrebt, aber nur wenige haben sie tief genug erfasst. Selbst Calderon trat mit seinem „Wunderbaren Magus" *(El magico prodigioso)* auf, und man glaubte allgemein, er habe dabei Faust's Geschicke vor Augen gehabt; — allein es ist ausser Zweifel, dass er den Cyprianus von Antiochien auf die Bühne bringen wollte, der als Magier bekannt war, und dessen Legende ein ergreifendes Gemälde gibt, durch die grausende Schilderung der Teufel und der Angst und Verzweiflung des ihnen ergebenen Meisters. Zu den weitern dramatischen Bearbeitungen gehören auch folgende — bis jetzt gänzlich unbekannte:

1. *Justi Placidii: Infelix prudentia. Lipsiae 1598.* 8. Unstreitig ist dieses in lateinischen Jamben verfasste Trauerspiel das erste, das uns die Schicksale Fausts in dramatischer Form vorführt. Im Ganzen hat das Gedicht die Nichtachtung der Nachwelt verdient, allein einzelne Stellen darin sind wahre Perlen.

2. *Doctor Faustus. A Tragedy. London 1612.* 8. Auch

---

[1]) Deutsche Puppenkomödien. Hft. 2. Vorrede, s. IV.

[2]) Bd. VIII, s. 175. Als Budik diese Mittheilung veröffentlichte, (1847) war er K. K. Lyceal-Bibliothekar in Klagenfurt; auch dort hat Zarncke vergeblich Erkundigungen eingezogen.

dieser Faust ist ein Träger und Organ subjectiver Empfindungen, Kämpfe und Ansichten, auch hier die wallende Fluth der Seele, und der Drang, eine Idee objectiv darzustellen. Der grösste Theil dieses Gedichtes erhebt sich nicht über die Mittelmässigkeit, doch findet sich darin eine Scene, die in tiefem Sinne gedacht und ausgeführt ist. Die Lehren, welche der Teufel *(the evil spirit)* dem Faust giebt, sind in der That höchst verführerisch und voll diabolischer Spitzfindigkeit."

Bei dieser Mittheilung muss uns zunächst die Unwissenheit des Verfassers in Betreff der Faustliteratur auffallen. Abgesehen davon, dass es ganz falsch ist, von einer fast vierhundertjährigen Existenz der Faustsage zu sprechen, ist es auch jedenfalls verkehrt, die *infelix prudentia* als die erste Dramatisierung der Faustsage zu bezeichnen, denn Marlowe's Faust muss jedenfalls schon früher verfasst sein. Zudem können wir bei der verworrenen Ausdrucksweise Budik's gar nicht mit Bestimmtheit wissen, ob in der *infelix prudentia* die Geschichte des bekannten Doctor Faust behandelt wird; denn obgleich gesagt wird, dass sie uns „die Schicksale Fausts in dramatischer Form vorführt", so könnte damit vielleicht bloss gemeint sein, dass der Held des lateinischen Dramas ein Gelehrter ist, der wie Faust ein Bündniss mit bösen Geistern abschliesst und dass der Dichter bloss die Schicksale Faust's „vor Augen gehabt hat" in ähnlicher Weise, wie man diess nach der Aussage Budik's von Calderon's *magico prodigioso* „allgemein glaubte." Comödien, deren Gegenstand an die Faustsage erinnert, sind in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht selten; Menzel zählt deren eine ganze Reihe auf.[1]) Dass eine lateinische Faustcomödie welche „wahre Perlen" enthält, so

[1]) Wolfgang Menzel, deutsche Dichtung. Bd. II, Stuttgart 1859. s. 198 f.

vollständig verschollen sein soll, ist bei dem steten Interesse, das gerade die Gelehrten jederzeit an der Faustsage genommen haben, fast unglaublich. Auf diese Weise können wir uns vielleicht noch am ehesten die räthselhafte Mittheilung Budik's erklären; ich muss übrigens bekennen, dass ich bei der Erfolglosigkeit der oben erwähnten Nachforschungen den Gedanken an eine Mystification irgend welcher Art nicht unterdrücken konnte. Wegen des Titels *infelix sapientia,* den die Faustcomödie auf dem Schütz-Dreher'schen Marionettentheater führte[1]), brauchen wir das Puppenspiel noch nicht mit der *infelix prudentia* in Zusammenhang zu bringen. Einer von den Studenten, die sich im 17. und 18. Jahrhundert so häufig unter den wandernden Schauspielern herumtrieben, konnte sehr leicht auf den Gedanken kommen, die Faustcomödie auf einem Ankündigungszettel mit diesem naheliegenden Titel zu zieren. Aehnlich finden wir auf den Zetteln der Wallerotti'schen Gesellschaft den Titel *ex doctrina interitus,* auf dem der Kurz'schen Gesellschaft den Titel *in doctrina interitus*[2]). Wenn aber auch wirklich eine latei-

---

[1]) v. d. Hagen (Kloster V, s. 730) bemerkt, dass Schütz den Faust früher d. h. vor 1807 auch unter dem Titel *Infelix Sapientia* angekündigt habe. Auch A. W. Schlegel kannte die alte Faustcomödie unter diesem Titel (vgl. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Werke VI, s. 415 f. anm.).

[2]) Solche lateinische Titel kommen auch sonst vor, so erwähnt Fürstenau (Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden Th. I. Dresden 1861, s. 244) eine im Jahre 1674 von den Hamburgischen Comödianten in Dresden aufgeführte Posse *visibilis* und *invisibilis* und s. 308 eine 1690 von der Velthen'schen Truppe in Torgau aufgeführte Posse *varietas delectat*; Schütze (Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg 1794, s. 57) erwähnt zwei Nachspiele *mobilis immobilis* und *varietas delectat*, die 1725 von der Förster'schen Truppe in Hamburg aufgeführt wurden.

nische Dramatisierung der Faustsage unter dem Titel *infelix prudentia* existiert haben sollte, so ist doch kaum anzunehmen, dass sie auf das Volksschauspiel eingewirkt habe, wir werden vielmehr sehen, dass dasselbe aus einer ganz andern Fausttragödie, aus Marlowe's *Tragical history of Doctor Faustus* hervorgegangen ist, dass also Faust im Auslande die Gestalt erhielt, in der er auf der deutschen Bühne heimisch wurde.

Das Faustbuch, das die Geschichten, die vom Doctor Faust umliefen, zum ersten Male zu einem Ganzen vereinte, hatte kaum die Presse des Frankfurter Buchdruckers Spiess 1587 in erster Auflage verlassen[1]), als es sich nicht nur über ganz Deutschland in neuen Auflagen und Nachdrucken mit reissender Geschwindigkeit verbreitete, sondern auch eine ganze Reihe von Uebersetzungen hervorrief. 1588 erschien das Faustbuch in niederdeutscher, 1592 in holländischer und vlämischer, 1598 in französischer Sprache. Auch nach England verbreitete sich die Sage sehr rasch; von dem englischen Faustbuch sind aus dem sechzehnten Jahrhundert zwei Auflagen bekannt, die eine ohne Jahreszahl, die andere aus dem Jahre 1592. Dass man aber jedenfalls schon 1588 in England von der Sage wusste, geht daraus hervor, dass in diesem Jahre die Erlaubniss zum Druck einer Ballade vom Doctor Faust ausgestellt wurde. Marlowe hatte damals erst kurze Zeit seine Universitätsstudien beendigt. 1587, im Alter von 24 Jahren hatte er sich in Cambridge die Würde eines *magister artium* erworben. Um dieselbe Zeit brachte er sein dramatisches Erstlingswerk, den Tamerlan auf die Bühne, ein wildes, ungeheuerliches Stück, aber voll stür-

---

[1]) Ich citiere im Folgenden diese Ausgabe nach dem von Kühne veranstalteten Abdruck: Das älteste Faustbuch etc. Zerbst 1868.

mischer Kraft und poëtischen Schwunges. Wahrscheinlich wurde er durch den Erfolg des Tamerlan bewogen, sich ganz der Thätigkeit des Schauspieldichters und Schauspielers zu widmen; eine regelrechte Berufsthätigkeit scheint er sich selbst verschlossen zu haben durch das ungeregelte, wilde Leben, das er mit leichtsinnig-genialen Jugendgenossen führte, noch mehr vielleicht durch die skeptische Richtung seines Geistes, die er, heftig und leidenschaftlich, oft in unbedachten Worten verrathen haben muss.

In dieser Zeit lernte Marlowe durch das Volksbuch den Helden der Sage kennen, der in der Theologie und in den Schulwissenschaften keine Befriedigung gefunden hatte, der, wie erzählt wird, Adlerflügel an sich nahm und alle Gründe am Himmel und auf Erden erforschen wollte, der sich in die Arme des Bösen warf aus „Hochmuth, Verzweiflung, Verwegung und Vermessenheit, wie den alten Riesen war, davon die Poeten dichten, dass sie die Berge zusammentragen und wider Gott kriegen wollten.“ Mit kühnem Muthe unternahm er es, die Geschichte Faust's dramatisch zu gestalten und wenn wir sehen, wie sein Faust sich von der herkömmlichen Gelehrsamkeit abwendet, wie er dann, nachdem er Gott abgeschworen hat, sich bald in den Taumel des Genusses stürzt, bald wieder von Reuegedanken gepeinigt wird, so können wir nicht daran zweifeln, dass schon der erste Dichter, der die Sage dramatisch gestaltete, in Faust sein eigenes Bild erblickt hat. Freilich versucht es Marlowe nicht, seinen Helden der Ueberlieferung zuwider vor dem Untergange zu retten, er bietet vielmehr die höchste poëtische Kraft auf, wenn er die Verzweiflung Faust's vor der Höllenfahrt schildert; aber doch ergreift er den Anhaltspunkt zu einem versöhnlicheren Abschlusse, den ihm das Volksbuch darbot: klagend umstehen am Schluss

die Studenten den jammervoll zerstückten Leib des Meisters und beschliessen, ihn in ernstem Trauerzuge zur Erde zu bestatten. — Bei alledem enthält Marlowe's Dichtung auch manches, was uns weniger anspricht; ganze Scenen sind nichts als mechanische Uebertragungen des überlieferten Stoffes aus der erzählenden in die dramatische Form und wir können diese Partien nicht immer der Ueberlieferung zur Last legen, die, wie wir sehen werden, auf sehr schwachen Füssen steht. Das Urtheil Dyce's[1]) dass Marlowe sein poëtisches Genie mehr in einzelnen Scenen, als in dem Aufbau seiner Stücke zeigt, hat in erhöhtem Masse für den riesenhaften Stoff seine Geltung, den auch Goethe nicht bewältigen konnte, ohne die Grenzen der dramatischen Kunstform zu überschreiten.

Eine bestimmte Angabe, wann Marlowe seinen Faust dichtete, besitzen wir nicht; wir wissen bloss, dass er zwischen 1587 und 1593, in welchem Jahre der unglückliche Dichter der Wunde eines Gegners erlag, entstanden sein muss. Dagegen können wir vermuthen, dass die oben erwähnte Faustballade vom Jahre 1588 durch Marlowe's Dichtung hervorgerufen wurde, da sehr oft nach dem Erscheinen eines beliebten Dramas der Held desselben auch zum Gegenstand eines solchen Bänkelsänger-Gedichtes gemacht wurde. Dass aber der Faust, mit dem grossen Schauspieler Alleyn in der Titelrolle einen ungeheuern Erfolg errang, wie kein anderes Drama Marlowe's, ist uns sicher bezeugt. Leider ist es um die Ueberlieferung des Faust sehr schlecht bestellt. Am 7. Januar 1600 wurde die Fausttragödie in die Buchhändler-

[1]) *The works of Christopher Marlowe with some account of the author and notes by the Rev. Alexander Dyce. new. ed. London 1876.* Einleitung s. LIII. Aus dieser Einleitung sind auch die obigen Notizen über Marlowe's Lebensgang zum grössten Theile geschöpft.

register eingetragen; die erste Ausgabe, die wir besitzen stammt aus dem Jahre 1604. Sie enthält gewiss schon manche fremde Bestandtheile, denn wir wissen, dass der Schauspielunternehmer Henslowe für Zusätze zum Faust 1597 an Thomas Dekker 20 sh., und 1602 an Bird und Rowley 4 L. bezahlte. Wenn man die damals üblichen Honorarsätze in Erwägung zieht, so muss man, wie Collier[1]) bemerkt, annehmen, dass namentlich die letzteren Zusätze nicht unbeträchtlich gewesen sein können. Als einen sicheren Beweis, dass schon die Ausgabe von 1604 manches enthält, was nicht von Marlowe herrühren kann, bringt Dyce vor, dass in derselben ein Doctor Lopez erwähnt wird, auf welchen sich die öffentliche Aufmerksamkeit erst 1594, also ein Jahr nach Marlowe's Tode hinlenkte. Eine Ausgabe von 1609 stimmt mit der von 1604 überein[2]), dagegen enthält die Ausgabe von 1616 wieder eine Reihe von Zusätzen. Weitere Ausgaben kennen wir aus den Jahren 1624, 1631, 1651, 1663, die letztere mit der Bemerkung auf dem Titel „mit neuen Zusätzen, wie sie jetzt gespielt wird"; in ihr ist, wie Dyce bemerkt, durch einen Poetaster der allerniedrigsten Sorte eine Scene am Hofe des Sultans zu Babylon eingefügt, vielleicht eine Dramatisierung der im Volksbuche erwähnten Abenteuer Faust's am Hofe des Sultans zu Constantinopel. In die Ausgabe von Dyce haben die beiden Drucke von 1604 und 1614 Aufnahme gefunden, die Abweichungen zwischen beiden sind von Albers a. a. O. zusammengestellt. Die Theile, die sich bloss in der letzteren und nicht in der

---

[1]) *Collier, Annals of the stage III. London 1831.* s. 126.

[2]) vgl. Albers: *On Marlowe's Faustus* (Jahrbuch für rom. und engl. Sprache und Lit. XV, s. 378. Das englische Drama *Doctor Faustus,* welches nach Budik a. a. O. im Jahre 1612 erschienen sein soll, ist ebenso räthselhaft wie *Justi Placidii infelix sapientia.*

ersteren Ausgabe finden, beruhen offenbar nicht durchweg auf späteren Zusätzen; gewiss sind Marlowe'sche Bestandtheile eingefügt, die durch Nachlässigkeit in der ersten Ausgabe weggeblieben waren. Namentlich möchte ich die Scene zwischen Lucifer, Beelzebub und Mephistopheles (Dyce s. 132) und das oben erwähnte Gespräch der Studenten an der Leiche Faust's hierher rechnen. Es kann jedoch nicht die Aufgabe der vorliegenden Untersuchung sein, die Marlowe'schen Bestandtheile aus der Ueberlieferung auszuscheiden, wir haben uns an den gangbaren Text zu halten, aus welchem die Faustcomödie hervorging, wie sie in Deutschland von den Englischen Comödianten aufgeführt wurde.

Die Vermuthung, dass die Englischen Comödianten Marlowe's Faust in Deutschland auf die Bühne brachten und dass sich aus ihm das Volksschauspiel entwickelte, ist meines Wissens zuerst von Achim von Arnim ausgesprochen worden[1]) und in der That ist die Aehnlichkeit zwischen beiden Dramen so in die Augen springend, dass man sich dem Gedanken an einen Zusammenhang irgend welcher Art nicht verschliessen kann. Düntzer, der sich in seiner Abhandlung über die Faustsage[2]) noch zweifelnd verhielt, nimmt in seinem Faustcommentar s. 57 die Entstehung des Volksschauspiels aus dem englischen Drama an. Einige von den Punkten, in denen sich die Uebereinstimmung am deutlichsten zeigt, sind von Notter und Schade hervorgehoben worden, freilich, ohne die Art, wie sich der Uebergang allmählich vollzog, klar zu legen.

Obgleich von den achtziger Jahren des sechzehnten

[1]) In der Vorrede zu Wilhelm Müller's Uebersetzung von Marlowe's Faust. Berl. 1818; wiederholt Kloster V, s. 922—1010. Die betr. Stelle s. 927.

[2]) Kloster V, s. 238 f. anm.

Jahrhunderts ab eine Reihe von Zeugnissen für das Auftreten Englischer Comödianten in den verschiedensten Gegenden Deutschlands vorliegt, so sind doch die Nachrichten über die Stücke, die sie aufführten, ziemlich spärlich. Ueber Faustaufführungen haben wir weder aus dem Ende des sechzehnten, noch aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts eine bestimmte Nachricht, auch in der berühmten Sammlung englischer Comödien und Tragödien, die in erster Auflage 1620 ohne Ortsangabe erschien, ist kein Faust vorhanden[1]. Die erste bestimmte Erwähnung einer Aufführung des Faust durch Englische Comödianten fällt in das Jahr 1626; ein Verzeichniss von Schauspielen, welche die Englischen Comödianten in diesem Jahre in Dresden aufführten, enthält die Notiz „Julius 7 — Ist eine Tragödia von Dr. Faust gespielt worden.“[2] Es ist hiermit offenbar, wie auch bereits Cohn bemerkt hat, der Marlowe'sche Faust gemeint, ebenso wie die in demselben Verzeichniss unter dem 31. Juli und 29. August erwähnte Tragödie von Barrabas aus Marlowe's *Jew of Malta* hervorgegangen ist. Sonst ist aus dieser und der nächstfolgenden Zeit keine bestimmte Angabe über eine Faustaufführung erhalten[3]. Die nächste Erwähnung des

[1] Englische Comedien vnd Tragedien, 1620. — Englische Comödien und Tragedien sampt dem Pickelhering . . . zum andernmal gedruckt und corigirt, 1624. — Liebeskampff, oder Ander Theil der Englischen Comödien vnd Tragödien, 1630.

[2] Diese Aufführung ist zuerst erwähnt von Fürstenau a. a. O. s. 97, das ganze Verzeichniss ist genau reproduciert von A. Cohn, *Shakespeare in Germany*. London und Berlin 1865, s. CXV f.

[3] Woher der anonyme Verfasser eines Artikels im Elbinger Anzeiger 1827 Nr. 100 (citiert bei Hagen a. a. O. s. 95) die Notiz hat, dass die Englischen Comödianten auch den Faust aufführten, ist mir unbekannt. Hagen bezeichnet die Notiz als unverbürgt und theilte

Faustdramas stammt aus dem Jahre 1651; im Mai dieses Jahres reichte Johann Schilling, kurfürstlich sächsischer privilegierter Hofcomödiant, bei der Königlichen Statthalterei in Prag das Gesuch ein, es möge ihm die Bewilligung zur „Aufführung von unterschiedlichen, sittlichen Theaterstücken ertheilt werden". Diesem Gesuche legte er ein Verzeichniss seines Repertoires bei, welches unter andern auch die Tragödie von dem Erzzauberer Doctor J. Faust enthält[1]). Sonst ist aus dieser ganzen Zeit keine bestimmte Notiz über eine Faustaufführung erhalten. Bei den überaus spärlichen Nachrichten die wir über das deutsche Theater der damaligen Zeit besitzen, darf nur jedoch dieser Umstand nicht zu der Annahme berechtigen, als habe sich das Faust-Schauspiel in Deutschland keines Beifalls erfreut; es musste dasselbe vielmehr schon seines Gegenstandes wegen auf deutsche Zuhörer eine ganz besondere Anziehungskraft ausüben, ja es ist offenbar, dass die Erinnerung an Faust hauptsächlich durch das Schauspiel wachgehalten wurde. Die Bücher, welche die Schicksale Faust's in Prosaform darstellten, waren in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gewiss sehr wenig bekannt; soviel man weiss, ist kein einziges derselben während dieses Zeitraums in neuer Auflage erschienen.

Es ist also nur dem allgemeinen Mangel an Angaben

---

mir auf eine diessbezügliche Anfrage gütigst mit, dass der Verfasser des betr. Artikels auch sonst eine sehr geringe Kenntniss der damaligen Theaterverhältnisse verräth.

[1]) vgl. Blass, Theater und Drama in Böhmen. Prag 1877. s. 57. Der Hofcomödiant Johann Schilling ist offenbar identisch mit dem „Springer" Hans Schilling, welcher sich 1626 von dem Kurfürsten Johann Georg ein Patent erbat, vgl. Fürstenau a. a. O. I, s. 78 Uebrigens befindet sich auch in dem von Schilling eingereichten Repertoire die Tragödie „von dem reichen Juden in Malta."

über den Zustand des deutschen Theaters in dieser Zeit zuzuschreiben, dass wir in dem Berichte des Danziger Rathsherrn Georg Schröder von 1668 die ersten Angaben über den Verlauf einer deutschen Faustaufführung besitzen. Aber schon diese dürftige Mittheilung macht es wahrscheinlich, dass das in Danzig aufgeführte Stück von Marlowe's Drama herstammt. Ueber die Scenen, die den ersten Scenen bei Marlowe entsprochen haben müssen, geht Schröder mit der kurzen Bemerkung hinweg, dass „Faustus mit gemeiner Wissenschaft nicht befriediget, sich um magische Bücher bewirbet.“ Ob Faust seine Unzufriedenheit in einem Monolog ausgedrückt habe, darüber erfahren wir eben so wenig etwas bestimmtes, wie darüber, auf welche Art er in den Besitz magischer Bücher kam. Dagegen stimmt das Folgende mit dem Volksbuche und mit Marlowe überein: Der citierte Geist verschwindet nach der ersten Beschwörung, um Pluto's Erlaubniss zur Abschliessung des Vertrags einzuholen; er kommt alsdann wieder und Faust verschreibt sich ihm mit seinem Blute. Ueber die ganze Zeit zwischen Faust's Abreise von Wittenberg und den letzten Stunden Faust's fasst sich Schröder gleichfalls sehr kurz und es ist schwer zu beurtheilen, wie dieser Zeitraum in der Danziger Aufführung ausgefüllt war. Marlowe führt in diesem Abschnitt einen Haufen von Abenteuern ohne organische Gliederung vor und es konnte hier ohne Schädigung des Gesammteindrucks manches umgeändert, zugefügt oder ausgelassen werden, wie diess auch in der That bei den späteren Auflagen des englischen Originals geschehen ist. Die einzige Notiz, die Schröder gibt, ist: „dem Faust gelingen alle Beschwörungen wohl, er lässt ihme Carolum magnum, die schöne Helenam, zeigen.“ Es lässt diess darauf schliessen, dass in dem angedeuteten Theile des Stückes schon damals

eine Beschwörungsscene im Vordergrunde des Interesses stand; eine Beschwörung Carls des Grossen kommt übrigens weder in den Prosaerzählungen, noch bei Marlowe, noch in den späteren Faustcomödien vor; der älteren Tradition zufolge beschwor Faust am kaiserlichen Hofe den Geist Alexanders des Grossen. Wenn also hier von einer Erscheinung Carl's die Rede ist, so wird diess entweder auf einer Laune der Danziger Schauspieler, oder, was mir noch wahrscheinlicher ist, auf einem *lapsus memoriae* von Seiten Schröder's beruhen. Ob Helena zugleich mit Carl dem Grossen resp. Alexander dem Grossen erschien, ist aus Schröders Bericht nicht deutlich ersichtlich; es ist diess eine Frage, auf die wir noch in einem andern Zusammenhange zurückkommen müssen, in welchem auch die Frage in's Auge gefasst werden wird, ob die Beschwörung Helena's am Fürstenhofe im czechischen Puppenspiel auf alter Ueberlieferung beruht. Auch der Theil des Stücks, der das Leben Faust's nach dem Abschluss seiner abenteuerlichen Züge schildert, ist bloss ganz kurz skizziert; in ihm wird Fausts Verzweiflung und seine Höllenfahrt dargestellt.

Dieser kurze Abriss der Schröder'schen Mittheilungen zeigt uns, dass in der Danziger Aufführung die Schicksale Fausts in den wesentlichsten Hauptzügen ebenso, wie in dem Volksbuche und bei Marlowe und auch in den späteren Versionen des Volksschauspiels vorgeführt wurden. Jedoch hat sich hier ein Zug erhalten, der sich zwar in dem Volksbuche und bei Marlowe, nicht aber in den späteren Versionen wiederfindet. Es ist diess das Auftreten eines ehrwürdigen Mannes, durch welchen Faust gewarnt wird, nur ist aus diesen Manne ein Einsiedler geworden und die Scene ist auf einen etwas früheren Zeitpunkt verlegt. Hierbei ist zu bemerken, dass der Einsiedler, der im Besitz geheimer

Weisheit fern vom Geräusch der Welt über seinen Büchern ein beschauliches Leben führt, in den englischen Comödien eine stehende Figur ist.

Durch die Uebereinstimmung dieser Scene mit Marlowe's Faust ist übrigens noch nicht bewiesen, dass das in Danzig aufgeführte Schauspiel von der englischen Tragödie herstammt, denn die betr. Scene könnte eben so gut direct aus dem Volksbuche hervorgegangen sein; dagegen enthalten die Aufzeichnungen Schröder's einen Zug, der nur aus Marlowe entlehnt sein kann, dass nämlich Faust beim Herannahen seiner Höllenfahrt die Glockenschläge zählt. Wir sehen hieraus und werden es auch noch weiterhin bestätigt finden, dass die Schauspieler die glänzendsten und effectvollsten Züge aus Marlowe's Drama mit richtigem Tacte festhielten. Wir können vielleicht noch an einer andern Stelle die Entlehnung einer Scene annehmen, die Marlowe eigenthümlich ist, die sich aber in keiner der späteren Versionen wiederfindet. Es ist diess das Erscheinen Pluto's, des Beherrschers der Teufel kurz vor Faust's Höllenfahrt, welches an das Erscheinen Lucifer's vor dem Tode Faust's bei Marlowe erinnert. Von dem heidnisch-antiken Namen des bösen Geistes wird weiter unten die Rede sein. Die Scene findet sich übrigens, wie bereits erwähnt, bloss in der Ausgabe von 1616 und nicht in der von 1604 nnd es ist diess das einzige Mal, dass die Zusätze der ersteren Ausgabe für uns in Betracht kommen; alle Scenen aus Marlowe's Dichtung, die noch im weiteren Verlaufe unserer Untersuchung zu erwähnen sein werden, sind beiden Ausgaben gemeinsam. Natürlich können wir aus diesem Umstand keine weiteren Schlüsse ziehen, da zwischen Marlowe's Faust und der Danziger Aufführung alle Bindeglieder fehlen.

Von der grössten Wichtigkeit für die Geschichte unseres

Faustdramas sind zwei andere Scenen, über die Schröder berichtet: das Vorspiel in der Hölle und die Befragung der Geister nach ihrer Geschwindigkeit.

Ueber die erstere Scene berichtet Schröder mit folgenden Worten: „Zuerst kommt Pluto herfür aus der Höllen und ruft einen Teufel nach dem andern, den Tobak-Teufel, den Huren-Teufel, auch unter andern den Klugheit-Teufel und giebt ihnen Ordre, dass sie nach aller Möglichkeit die Leute betrügen sollten."

Die Identificierung Pluto's mit dem Teufel, die wir hier vorfinden, tritt uns in U noch deutlicher entgegen. Dort wendet Pluto auf sich selbst das Wort an, der Teufel sei ein Tausendkünstler. Aehnlich wird in Dr. Johann Faustens Miracul-Kunst- und Wunderbuch (Kloster II, s. 868) Pluto als Gubernator des höllischen Reiches genannt. Eine ähnliche Vermischung der christlichen und der heidnischen Hölle finden wir auch sonst sehr häufig, so sagt, um nur ein Beispiel anzuführen, Lucifer in Johann Seger's *Bona nova*[1]): Ich schwöre

Durch mein Cocyt vnd Phlegetont
Durch mein Stygem vnd Acheront
Durch mein's vertrawten Beelzebubs bundt
Durch mein dreykehlenden hellhundt
Den Cerberum, durch die Meger
Tisiphon, Alecto vnd andre mehr etc.

Ebenso ist auch die Vorstellung vom Tabaksteufel, Hurenteufel und andern Teufeln, deren jedem ein bestimmter Wirkungskreis angewiesen ist, in der volksthümlichen Literatur des

[1]) *Bona nova, seu deliciae Christi natalitiae*, D. i. Weihnachtsfreud vnd gute newe mehre etc. Greifswald 1613 vgl. Gottsched. Nöthiger Vorrath etc. I, 171 ff.

16. und 17. Jahrhunderts sehr verbreitet; der Klugheitsteufel, auf welchen Schröder durch die Worte „auch unter andern" besonders hinweist, ist offenbar mit Mephistopheles identisch, der auch im weiteren Verlaufe der Inhaltsangabe als der kluge Teufel bezeichnet wird. Ob Pluto ihn besonders auf Faust hingewiesen habe, können wir nicht wissen; wahrscheinlich war aber schon im Vorspiel angedeutet, dass dem Klugheitsteufel im Stücke die wichtigste Rolle zufallen werde. Diese einzelnen Teufel treten übrigens in keinem von den erhaltenen Texten auf; trotzdem ist es sehr wohl denkbar, dass sich die Scene in ähnlicher Weise wie bei der Danziger Aufführung noch weit in das achtzehnte Jahrhundert hinein erhalten hat; alsdann würde Maler Müller, wenn er in der ersten Scene seines Faustfragments einen Wollustteufel, einen Kunstteufel, einen Literaturteufel etc. einführt, möglicherweise einen Zug benutzt haben, den er schon im Volks-Schauspiele vorfand.

Soweit wir aus Schröder's Mittheilungen urtheilen können ist diese Scene der einzige Theil der Danziger Aufführung, der sich nicht aus der vorhergehenden Faust-Literatur ableiten lässt; dass jedoch die Mächte der Hölle, von denen Faust's Geschick bestimmt wird, auch in einem Vorspiele auftreten, ist ganz im Sinne des Dramas jener Zeit gedacht. Aehnliches finden wir schon in früheren deutschen Dramen; am meisten Aehnlichkeit mit unserm Vorspiele hat die Teufels-Scene zu Anfang des Spiels von der Päpstin Jutta, durch welches schon Gottsched an die Faustcomödie erinnert wurde[1]). Ebenso enthält der Pammachius des Naogeorgus eine Berathung der Teufel, freilich nicht ganz zu Anfang,

---

[1]) Gottsched, nöthiger Vorrath II, s. 141.

sondern erst im zweiten Acte[1]). Auch in den Englischen Comödien und in andern dramatischen Dichtungen des 17. Jahrhunderts, zumal in solchen, die einen Einfluss dieser Comödien zeigen, finden wir häufig Geister und allegorische Figuren, die besonders gerne in Vorspielen vorgeführt werden; namentlich kommt es mehrmals vor, dass bei Stücken von einem unheimlichen, grauenerregenden Inhalte der Hörer von vorn herein durch ein solches Vorspiel in die entsprechende Stimmung versetzt wird. So enthält die deutsche Bearbeitung des Hamlet[2]) ein Vorspiel, in welchem die Nacht mit den Furien auftritt; ein ähnliches Vorspiel finden wir auch in Kongehl's Innocentia, die denselben Stoff wie Shakespeare's Viel Lärm um Nichts behandelt[3]).

Die Scene, in welcher die Befragung der Teufel nach ihrer Geschwindigkeit dargestellt wird, beruht auf einer Erzählung, welche sich noch nicht im ältesten Faustbuche, sondern erst in der Ausgabe von 1590 befindet. In diese Ausgabe sind sechs Erzählungen eingeschoben (cap. 52—57), die sämmtlich in Erfurt spielen und auf dortiger Localtradition beruhen müssen, bloss cap. 52, in welchem Faust's berühmter Fass-Ritt erzählt wird, spielt in Leipzig. Die Befragung der Geister wird in cap. 56 (Kühne s. 145 ff.) erzählt. Faust, heisst es dort, habe einstmals eine Gasterei veranstaltet. „Als sie (die Gäste) nun alle zusammen kommen waren, bat er, sie wolten jhnen die zeit nicht lassen lang sein, er wolte bald zu Tisch schicken vnd auffdecken lassen, klopffte demnach mit eim Messer auf den Tisch, da

---

[1]) Wittenberg 1538. E [2] ff.

[2]) Abgedruckt bei Cohn a. a. O. s. 241—304.

[3]) Kongehl. Der unschuldig beschuldigten Innocentien Unschuld. Königsberg 1680.

kam einer zur Stuben hinein getreten, als wenn er sein Diener were, sprach: Herr, was wolt jr? D. Faustus Fragte, Wie behend bistu? Er antwortet, wie ein pfeil, O nein sprach Faustus, du dienst mir nicht, gehe wider hin, wo du bist herkomen. Vber eine kleine weile schlug er aber mit dem Messer auff den Tisch, kam ein ander Diener hinein, fragte was sein begeren were? zu dem sprach Faustus, wie schnell bistu denn? er antwortet, wie der wind. Es ist wol etwas, sagte Faustus, aber du thust jtzt auch nichts zur sach, gehe hin wo du herkomen bist. Es vergieng aber ein kleines, da klopffte D. Faustus zum dritten mal auff den Tisch, kam wider einer einher getreten, sahe gar sawer in's Feld, sprach, Was sol ich? Der Doctor fragete, sage mir, wie schnell du bist, dann solt du hören was du thun solt. Er sprach, Ich bin so geschwinde als die Gedancken der Menschen. Da recht sprach Faustus, du wirsts thun vnd stund auf, gieng mit jm vor die Stuben, sante jn aus vnd befahl jm, was er vor Essen vnd Trincken holen vnd jm zubringen solte, damit er seine liebe Geste zum besten tractieren köndte.“ Nun wird weiter erzählt wie sich die Gäste zu Tische setzen und der schnellste Diener mit zwei andern die ausgesuchtesten Speisen aufträgt.

Die Erfurter Zusätze sind auch noch in andere Ausgaben des alten Faustbuches übergegangen[1]). Die englische Uebersetzung kennt die Geschichte von der Befragung der Geister nicht, auch in Widmann's Faustbuch, sowie bei Pfitzer und dem Christlich Meynenden fehlt sie. Trotzdem scheint sich diese Erzählung mit ihrer geistreichen, dem Gedächtniss leicht sich einprägenden Pointe auch noch im siebzehnten Jahrhundert einer grossen Beliebtheit erfreut zu haben; so

---

[1]) vgl. Kühne s. XIII.

wird sie z. B. von Schupp im geplagten Hiob ganz ebenso wie im vermehrten Faustbuch erzählt[1]). Wenn sie sich in dem englischen Faustbuch fände, so könnten wir vielleicht annehmen, dass sie schon in England in das Marlowe'sche Drama eingeschoben und auf diese Weise nach Deutschland gekommen wäre, wie aber die Dinge liegen, müssen wir annehmen, dass in Deutschland selbst ein Zug aus der einheimischen Ueberlieferung in die englische Comödie hineingetragen wurde und wir können diess um so eher thun, als wir auch sonst noch im weitern Verlauf dieser Untersuchung zu der Annahme derartiger Entlehnungen genöthigt sein werden[2]). Es darf uns diess nicht befremden; ein anderes englisches Drama, das einen in Deutschland bekannten Sagenstoff behandelt, der Fortunatus von Dekker, hat bei seiner

---

[1]) Lehrreiche Schriften verfertiget von Joh. Balth. Schuppen; Frankfurt 1684, s. 182. Ein ähnlicher Gedanke findet sich in einem Gesprächspiel zwischen Braut und Bräutigam, welches früher in Schlesien bei Hochzeitsfeierlichkeiten aufgeführt wurde. In demselben lautet eine Frage:

„Was ist härter als ein Stein?
Was ist geschwinder als ein Pfeil?"

Darauf erfolgt die Antwort:

„Das Menschenherz ist härter als ein Stein.
Die Gedanken sind schneller als ein Pfeil.

vgl. Büsching, Ergänzungsbogen zu Streit's Schlesischen Provinzialblättern auf das Jahr 1829, s. 20.

[2]) Freilich ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass die Erzählung in England bekannt war und auch in den vielfach umgeänderten und interpolierten Faust Marlowe's Eingang fand. Ich bin auf diesen Gedanken zuerst durch eine Stelle in Shakespeare's *Merry wives of Windsor* gekommen. Dort sagt Bardolph (Act IV. Sc. V. ed. Delius I, s. 107), als ihn der Wirth fragt, wo die Pferde hingerathen seien, die er an die deutschen Reisenden verliehen habe, „*Run away with the cozeners; for so soon as I came beyond Eton, they threw*

Umarbeitung in der nämlichen Weise einen Einfluss der einheimischen Ueberlieferung erfahren[1]) Ob übrigens die Befragung der Geister ihren Platz ursprünglich an der Stelle erhielt, an welcher sie, wenn die Ueberlieferung gewahrt werden sollte, sich am natürlichsten einreihte, nämlich in der Scene, welche das Gastmahl Faust's mit den Studenten darstellt, oder ob sie gleich von vorn herein ihren Platz da erhielt, wo der geistvolle Grundgedanke weit mehr wirken musste, gleich bei der ersten Erscheinung der Geister: diess ist nach dem vorliegenden Material nicht zu entscheiden. In Dr. Johann Faustens Miracul- Kunst- und Wunderbuch erzählt Faust[2]), dass ihm gleich bei der ersten Beschwörung der Geist Astaroth einen andern Geist Mochiel vorgestellt habe,

---

me off from behind one of them in a slough of mire; *and set spurs, and away, like three German devils, three Doctor Faustuses.* Bei näherer Betrachtung des Zusammenhangs ergab sich jedoch, dass schon in einer früheren Scene (Act IV, Sc. V, Delius s. 105) ausdrücklich gesagt wird, die deutschen Reisenden hätten drei Pferde entliehen; dass also in dieser Stelle doch wohl kaum eine Beziehung auf die Geschichte von der Befragung der drei Geister zu erblicken ist. Es wird sich also über diese Hindeutung auf die Faustsage nicht mehr beibringen lassen, als was bereits Delius bemerkt hat: „Shakespeare's Publicum kannte aus dem Theater und aus populären Märchenbüchern die Sage von dem deutschen Doctor Faust, der mit dem Dämon Mephistopheles durch die Luft davon fuhr. Letzterer ist unter dem *German devil* verstanden.“ Bei einer andern Stelle in den *Merry wives* (Act I. Sc. 1, Delius s. 81) wo Pistol den Slender wegen seiner Magerkeit mit Mephistopheles vergleicht, dachte Sh. ohne Zweifel an den dramatischen Faust.

[1]) Vgl. den Art. Fortunatus von Zacher in Ersch u. Gruber's Encycl. Dass die Englischen Comödianten auch Stücke aufführten, die ganz auf deutscher Ueberlieferung beruhten, hat R. Köhler (Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft I, s. 408—415) an einem evidenten Beispiele nachgewiesen.

[2]) Kloster II, s. 855.

der gesagt habe, er sei so schnell wie der Wind. Nach diesem sei Aniguel gekommen, so schnell wie ein Vogel und dann Aziel so schnell wie der Menschen Gedanken. Da es sehr schwierig, ja fast unmöglich ist die Entstehungszeit der Faustischen Zauberbücher zu bestimmen, so kann auch darüber nichts gesagt werden, ob es eine Nachahmung des Schauspiels ist, wenn hier die Befragung der Geister gleich mit der ersten Beschwörung verbunden wird, oder ob nicht vielleicht in diesem Punkte das Schauspiel durch das Zauberbuch beeinflusst worden ist. In Bezug auf die Einzelheiten dieser Scene scheinen schon sehr früh die mannigfachsten Variationen eingetreten zu sein, namentlich konnte, ohne den Character der Scene nur im geringsten zu verändern der Grad der Geschwindigkeit der Geister in der allerverschiedensten Weise angegeben werden. Schon in Schröder's Bericht finden wir eine Abweichung von der Erzählung, wie sie uns im vermehrten Faustbuche überliefert ist: „ist ihm nicht genug, dass sie so geschwinde seyn wie die Hirsche, wie die Wolken, wie der Wind, sondern er will einen so geschwinde wie des Menschen seine Gedanken.“ Dass hiernach nicht drei, sondern vier Geister aufgetreten sein müssen, ist weniger auffallend, als dass Faust selbst sagt, er wolle einen Diener von der Schnelligkeit des menschlichen Gedankens haben, eine Angabe, die wir sonst nirgends finden und die vielleicht auch auf einem Versehen Schröder's beruht.

Bemerkenswerth sind noch die letzten Worte in Schröder's Bericht: „Auch wird präsentirt, wie er gemartert wird in der Höllen, da er bald auf- und niedergezogen wird und diese Worte aus Feuer gesehen werden: *Accusatus est, judicatus est, condemnatus est.*“ Auch hier finden wir ein theatralisches Effectmittel angewendet, das in der gleichzeitigen dramatischen Literatur beliebt gewesen zu sein

scheint; wenigstens erscheinen ganz in derselben Weise am Schluss von Kormart's Polyeuctus in Flammenschrift die Worte: Gottes Wort bleibt ewig [1]).

[1]) Kormart, Polyeuctus oder christlicher Märtyrer. Meist aus dem Frantz. des H. Corneille. Leipzig 1669.

DRITTES CAPITEL.

So können wir uns durch die Mittheilungen Schröder's von der Gestalt, die das Volksschauspiel in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angenommen hatte, wenigstens ein ungefähres Bild machen; in mehreren wesentlichen Punkten können wir diess Bild jedoch durch das Ulmer Puppenspiel (U) ergänzen. Es ist diess Puppenspiel von allen erhaltenen Versionen diejenige, die am wenigsten von den später eingetretenen Veränderungen und Zusätzen in sich aufgenommen hat. Wenn wir die übrigen Texte mit U vergleichen, so bemerken wir bald, dass U sich schon in der Sprache von allen anderen wesentlich unterscheidet. Während in den andern Texten die Ausdrucksweise mit der Zeit fortgeschritten ist und nur selten eine versteinerte Redewendung aus einer vergangenen Epoche sich erhalten hat, weist uns in U die Sprache und der ganze Ton des Dialogs auf eine frühere Zeit zurück. Am auffälligsten zeigt sich diess in dem Gebrauch altmodisch schwerfälliger Adverbien wie anjetzo, allwo, alldorten, hinfüro, ferner in dem

Gebrauch von weilen für weil, von so für das Relativ-Pronomen. Hierher gehört ferner der Gebrauch von „das Frauenzimmer" für die Gesammtheit der Frauen (s. 784), die Construction „sich einer Sache gebrauchen" (s. 797 „und gebrauch ich mich deiner Dienste"). In U begegnen uns auch mehrere Worte und Redewendungen, die, so wie sie dastehen, ganz unverständlich und offenbar verstümmelt sind. So sagt Faust s. 790, als ihm zwei Studenten gemeldet werden: „Es werden vielleicht Politici von einem guten Freund sein"; s. 792 sagt er, das eine seiner Zauberbücher sei verfasst „von dem spanischen Varth"; s. 795 sagt der lustige Bediente, als ihm Wagner droht, er werde ihn bei Faust verklagen, weil er nicht auf seinen Befehl zu ihm kommen wolle: „Zahl du eingefrorene Baurenkugel"; auf die Frage Faust's, wie seine Eltern hiessen, sagt er „mein Vater heisst Stockfisch, meine Mutter heisst Blatteiss." Diess Alles lässt uns darauf schliessen, dass wir hier keine allmählich umgewandelte Version vor uns haben, sondern dass der Schreiber des Textes, welcher dem Abdruck im Kloster zu Grunde liegt, eine Vorlage hatte, die schon geraume Zeit vor dem Zeitpunkt der Abschrift entstanden war und in welcher in Folge dessen dem Schreiber manche Einzelheiten unverständlich blieben; diese Abschrift ist wahrscheinlich erst in unserm Jahrhundert, frühestens gegen Ende des vorigen Jahrhunderts angefertigt worden. Auf diese Art erklärt es sich auch, dass sich in U bloss lexicalische und syntactische Alterthümlichkeiten erhalten haben; Alterthümlichkeiten im Lautbestand und in der Orthographie, sowie in der Flexion, konnten sich natürlich bei der Abschrift viel leichter verlieren. Sollen wir nun die Zeit näher bestimmen, welcher diese Vorlage angehört haben muss, so werden wir auf die letzte Zeit des siebzehnten Jahrhunderts zurückgeführt, denn U entspricht

noch ganz der Vorstellung, die wir uns von den Volksschauspielen dieser Zeit nach den spärlichen Nachrichten, die wir darüber besitzen, machen müssen; namentlich zeigt es eine grosse Aehnlichkeit mit andern Bearbeitungen englischer Dramen, die noch aus dieser Zeit vorhanden sind, mit der „Tragödia Romio und Julietta", die in einer Handschrift der Wiener Hofbibliothek erhalten ist[1]) und mit der oben erwähnten Tragödie von Hamlet.

Die soeben ausgesprochenen Ansichten über die Entstehung von U werden am besten in Verbindung mit einer ausführlichen Analyse dieses Textes näher begründet werden können; eine solche Analyse wird auch das Verhältniss des Volksschauspiels zu Marlowe's Faust in ein klareres Licht stellen. Aus Schröder's Bericht über die Danziger Aufführung ging die Entstehung des Volksschauspiels aus dem englischen Drama noch nicht mit zwingender Nothwendigkeit hervor, wenn wir auch dort im wesentlichen bloss solche Theile der Volksüberlieferung verwerthet sahen, die wir auch bei Marlowe finden und ein einzelner Zug, das Zählen der Glockenschläge, uns mit Bestimmtheit auf Marlowe zurückführt. Wir werden übrigens bald bemerken, dass im siebzehnten Jahrundert noch manches in der Faustcomödie vorhanden gewesen sein muss, was sich weder in U, noch auch in Schröder's Bericht erhalten hat. Glücklicherweise sind uns jedoch einzelne Züge dieser Art in andern Versionen des Puppenspiels aufbewahrt, die im übrigen durch Umarbeitungen und spätere Zusätze den ursprünglichen Character des Volksschauspiels verloren

[1]) Danach abgedruckt bei Cohn a. a. O. s. 309—406. Von einem andern Schauspiel dieser Art „Das wohlgesprochene Urtheil oder der Jud von Venedig" ist mir bloss der Auszug bekannt geworden, den Genée (Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870, s. 409—414) mittheilt.

haben; besonders wichtig ist in dieser Beziehung das Engel-sche Puppenspiel (E[1]). Indem wir diese Züge in die Analyse von U einflechten und dabei auch den Schröder'schen Bericht im Auge behalten, werden wir ein so vollständiges Bild von der Beschaffenheit des Volksschauspiels in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts erhalten, als diess nach dem vorliegenden Material möglich ist. Ehe wir uns jedoch zur näheren Betrachtung des Inhaltes von U wenden, wird es sich empfehlen, die durch das Stück zerstreuten Verse im Zusamenhang zu betrachten.

Gleich in dem Vorspiele finden wir ein Alexandrinerpaar. Charon geht nämlich, nachdem ihm Pluto Abhülfe seiner Beschwerden zugesagt hat, mit den Worten ab:

„Nun will ich fröhlich sein und will mich nicht mehr kränken
„Weil Pluto mir durch Gunst will Schiff voll Seelen schenken.

Auch weiterhin finden wir in U den Alexandriner bei Scenen-schlüssen angewendet; so sagt Faust s. 792, indem er sich anschickt fortzugehn, um sich in das Studium der Zauber-bücher zu vertiefen:

„Die Bücher zu verstehen will ich mich hin verfügen
„Ich will ein Sieger seyn und mag nicht unten liegen.

In den Worten, mit welchen Faust nach der ersten Beschwö-rung der Geister abgeht: „In Wahrheit, ich habe mich einer grossen Sache unterfangen. Jetzt sehe ich die Wirkung dieser Bücher. Wohlan, ich verfüge mich nach Haus und warte des Geistes mit Verlangen“ hat bereits Schade die Trümmer eines Alexandrinerpaares vermuthet; er reconstruiert:

Ja einer grossen Sach hab ich mich unterfangen,
Ich geh und wart daheim des Geistes mit Verlangen.

---

[1]) Eine genauere Characterisierung von E, sowie die Erklärung des Umstandes, warum sich gerade in diesem Texte so viele alte Züge erhalten haben, wird besser weiter unten vorgebracht werden.

Ebenso finden wir den Alexandriner an besonders effectvollen Stellen angewendet; so warnt gleich in der ersten Scene ein Engel Faust mit den Worten:

„O weh, Fauste, sieh dich vor, wie schwer wird es dir seyn,
„Wenn du deine Seel verscherzest und leidest Höllenpein.

In der Verschreibungsscene ruft ihm der Engel die Worte zu:

„Nein, Faust thu es nicht, der Kauf wird dir zu theuer
„Gedenk an das Gericht und an das höllisch Feuer“

und später

O Fauste! o weh! dein Seel fängt an zu sinken;
Du musst in Ewigkeit im Schwefelpfuhl ertrinken.

Namentlich finden wir Alexandriner in der letzten Scene, wo Faust auf die Schläge der Uhr und die Mahnrufe der geheimnissvollen Stimme in Versen antwortet, die freilich sehr unvollkommen überliefert sind. Von der Antwort auf das *praepara te* ist bloss eine Zeile erhalten:

Ach, Faust, *praepara te!* Ach, Faust bereite dich!

Auf das *accusatus es* antwortet er:

Ach weh und aber weh! Ich werde vorgestellt
Vor Gottes Richterstuhl: das Urtheil ist gefällt.

Dieses Reimpaar hat sich an eine falsche Stelle, hinter die Antwort auf das *judicatus es* verirrt, direct hinter diesem dritten Mahnrufe stehn die Worte: „*Judicatus* ist Faust! ist schon von dem strengen Richter verurtheilt! Der Stab ist schon gebrochen; keine Erlösung ist für Faust zu finden.“ Mit Hülfe von AEW, wo an der entsprechenden Stelle mit einigen Variationen steht:

Nun, Faust, bist du gericht, das Urtheil ist gesprochen,
Der Stab ist über dich mit Ach und Weh gebrochen

können wir in diesem Prosasatze die ursprünglichen Verse wiedererkennen. Am Schlusse ruft Faust aus:

Brecht Himmel, Sterne kracht! spritzt schwefelblaue Flammen
Ihr Lichter jener Welt, ihr Berge fallt zusammen,

Und werft den ganzen Grund der harten Erde ein!
O weh! Ich sinke schon und fühl der Hölle Pein!

Diese Verse sind jedoch von dem vorhergehenden Mahnrufe der Geisterstimme durch einige Prosasätze getrennt.

In den Englischen Comödien von 1620 und 1630 finden wir noch keine Alexandriner, dagegen finden wir dieselben im Hamlet ganz in ähnlicher Weise, wie in U bei dem Auftreten von Personen aus der Geisterwelt und bei Scenenschlüssen angewendet. In Romeo und Julie finden wir auch Alexandriner, jedoch noch weit mehr Verse anderer Art in die Prosarede eingestreut.

In U allein haben sich die Alexandriner an den Scenenschlüssen in der Weise wie im Hamlet erhalten; wann diese Alexandriner entstanden und ob sie überhaupt von einem und demselben Verfasser herrühren, kann nach dem vorliegenden Material nicht entschieden werden. Natürlich war die ungebundene Rede vor Umänderungen geschützter, als die gebundene, aber auch bei den Alexandrinern konnten Umänderungen und Zusätze um so leichter eintreten, als unter den Wandertruppen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert sich manche Schauspieler befunden haben müssen, die eine gewisse Gewandtheit im Alexandrinermachen besassen. Schütze[1]) führt Verse an, mit denen der Theaterprinzipal Spiegelberg seinen Theaterzetteln eine grössere Anziehungskraft verlieh; ebenso können wir wohl auch dem Schauspieler Beck die schlechten Alexandriner zutrauen, die er unter seinen Kupferstich setzte[2]).

Bei mehreren Alexandrinern in U liegt auch der Verdacht nahe, dass sie von anderswoher entlehnt sind. So ist in dem Vers-Paare:

[1]) a. a. O. s. 51 f.

[2]) vgl. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. I, s. 354.

Die Bücher zu verstehen, will ich mich hin verfügen
Ich will ein Sieger sein und mag nicht unten liegen.

die zweite Zeile auffallend, in welcher Faust von einem Kampfe spricht, den er zu bestehen hat. Es ist sehr wohl möglich, dass diese Verse aus einem Zusammenhange herausgerissen sind, in welchem sie etwa gelautet haben mögen:

In's blut'ge Kampfgewühl will ich mich hin verfügen
Ich will ein Sieger sein und mag nicht unten liegen.

Die Verse:

Brecht Himmel, Sterne kracht! Spritzt schwefelblaue Flammen
Ihr Lichter jener Welt, ihr Berge fallt zusammen,
Und werft den ganzen Grund der harten Erde ein!
O weh! ich sinke schon und fühl der Hölle Pein!

zeigen eine auffallende Aehnlichkeit mit folgenden Versen aus dem Leo Armenius des Gryphius:

Du schweffel-lichte Brunst der Donnerharten Flammen
Schlag loss! schlag über sie, schlag über uns zusammen
Brich Abgrund, brich entzwey, und schlucke, kann es seyn
Du Klufft der Ewigkeit, uns und die Mörder ein!"[1])

Die Annahme einer Entlehnung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn wir bedenken, dass die Dramen des Gryphius auch sonst von den Berufs-Schauspielern eifriger benutzt wurden, als die irgend eines andern Dramatikers der damaligen Zeit und zwar nicht nur die beiden berühmten Possenspiele, die sich noch weit in das achtzehnte Jahrhundert hinein auf dem Repertoire erhielten[2]), sondern auch

---

[1]) Andreae Gryphii um ein merckliches vermehrte Teutsche Gedichte. Breslau und Leipzig 1698. s. 75. Der Leo Armenius erschien zuerst in der Sammlung Gryphius'scher Gedichte von 1650.

[2]) Peter Squenz wurde noch 1742 von der Schröder'schen Truppe in Hamburg aufgeführt, vgl. Meyer, F. L. Schröder II, Abth. 2, s. 42. Squenz als Typus eines albernen Menschen kommt mehrmals vor; der bekannte Jacob Paul v. Gundling wird in der Widmung von

die ernsten Stücke. So ist der Papinianus, den Velthen 1690 in Torgau aufführte, offenbar mit dem des Gryphius identisch oder doch wenigstens aus demselben hervorgegangen[1]) und von dem Leo Armenius wissen wir sicher, dass er auf der Bühne zur Darstellung kam.[2]) Die Stelle daraus, welche in unserem Volksschauspiel benutzt ist, wird auch von Barthold Feind in seiner Abhandlung von dem Temperament und Gemühtsbeschaffenheit eines Poeten als eine Glanzstelle hervorgehoben[3]).

Wenden wir uns nunmehr zu der Analyse von U.

Wie die Danziger Aufführung, so beginnt auch U mit dem Vorspiele in der Hölle, welches sich sonst bloss noch in ES erhalten hat. Das Vorspiel selbst beginnt mit einem Gespräch zwischen Pluto und Charon, der sich beschwert, dass er jetzt so wenig Seelen zu befördern habe. Pluto verspricht, dass dem abgeholfen werden solle. Bei der Danziger Aufführung scheint diese Scene noch nicht vorhanden gewesen zu sein und über ihre Entstehung vermag ich nichts

---

Fassmann's gelehrtem Narren (Freyburg 1729) als „Peter, Baron von Squenz" angeredet, auch in der Jobsiade (Leipziger Ausg. s. 195) tritt ein Richter Peter Squenz auf. Für die Beliebtheit des Horribilicribrifax spricht es, dass in der Hausfranzösin der Frau Gottsched der Oberst Sotenville spottweise „Diridaradatumdarides" genannt wird (Deutsche Schaubühne. Bd. V, Leipz. 1744. s. 117). Hierher gehört auch eine Stelle in den Memoiren der Markgräfin von Bayreuth: (Braunschweig 1845. I, 45) *Les lettres de Mdme. de Blaspil étaient très fortes contre ce prince* (Friedr. Wilh. I) *qu'elle traitait de tyran et d'horrible Scriblifax.*

[1]) vgl. Fürstenau I, 307. Auch in der Frankfurter Theaterzettelsammlung Nr. 183 findet sich die Ankündigung eines Papinianus mit Hanswurst.

[2]) vgl. Koberstein II. s. 282, anm. 27.

[3]) Barthold Feindes deutsche Gedichte. Stade 1708 s. 42.

anzugeben. Die folgende Scene zwischen Pluto und den Teufeln verräth in U ein weit älteres Gepräge als in ES. Die einzelnen Teufel werden zwar nicht in der Weise characterisiert, wie bei der Danziger Aufführung; es wird ihnen jedoch, ebenso wie diess auch dort der Fall war, vorgeschrieben, wie sie übles thun sollen und die Art, wie diess geschieht: „Fahret in alle Welt und lehret sie alles Uebles thun: die Sekten unter einander falsch disputiren, das Vorderste zum Hintern kehren; die Kaufleute, falsche Gewicht, falsche Ellen führen, das Frauenzimmer hoffärtig seyn, Unkeuschheit treiben; auf den Universitäten, wo die Studenten zusammenkommen, lehret sie fressen, saufen, schwören, zaubern, zanken und schlagen ...“ weist mit Bestimmtheit auf das siebzehnte Jahrhundert zurück. Die Worte: „Fahret in alle Welt und lehret sie alles Uebles thun“ — offenbar eine Parodierung der Worte Christi Matth. 28, 19; Marc. 16, 15 — sowie der groteske Segen, den Pluto am Schluss der Scene austheilt, gehören wahrscheinlich mit zu den Stellen, wegen deren, wie wir sehen werden, das Volksschauspiel den Unwillen der Geistlichkeit auf sich zog.

In der ersten Scene erkennen wir den Zusammhang des Volksschauspiels mit Marlowe besser als diess nach den kurzen Andeutungen Schröder's möglich war. Faust gibt seiner Unzufriedenheit in einem Monologe Ausdruck. Freilich finden wir hier den schönen Monolog des Marlowe'schen Faust bis zur Unkenntlichkeit entstellt; nichts mehr von dem geistreichen, verwegenen Spott, mit welchem Faust dort die Facultätswissenschaften der Reihe nach vornimmt, nichts mehr von der phantastisch-schwungvollen Rede, in der er sich in die Stellung des Geisterbeschwörers versetzt. Auch hier finden wir die Erfahrung bestätigt, die wir an vielen Dramen der Englischen Comödianten machen können, dass

nämlich die Schönheiten des Originals, soweit sie auf der Sprache oder auf der feinen Ausmalung von Seelenzuständen beruhen, in der Bearbeitung verloren gegangen sind. Im Uebrigen verläuft der Monolog ganz so wie fast alle Monologe in den Englischen Comödien. Er beginnt mit sprüchwörtlichen Redensarten, alsdann wird die Situation in kurzen Worten auseinandergesetzt: „Kein Berg ohne Thal, kein Felsen ohne Stein, kein Studiren ohne Müh und Arbeit. Man sagt zwar im gemeinen Sprüchwort *quot capita tot sensus*, viel Köpf, viel Sinn. Der eine hat Lust zur Malerkunst, der andere zur Architektur" ... und so geht es weiter bis Faust uns belehrt, er selbst habe sich zur der Theologie zugewendet und die Doctorwürde erlangt. „Aber was ist es? ich bin ein Doctor und bleib ein Doctor. Habe aber viel mehr gehört und gelesen von der Planeten Eigenschaften und dass der Himmel in *forma sphaerica* oder rund seyn soll; aber Alles zu sehen und mit Händen zu greifen, möchte ich wünschen, desswegen habe ich mich entschlossen, das Studium *theologicum* ein Zeitlang auf die Seite zu setzen und mich an dem Studio *magico* zu ergötzen."

In den letzten Worten finden wir wenigstens angedeutet, dass unbefriedigte Wissbegier Faust zum Bunde mit dem Bösen getrieben habe. In den andern Texten wird diess nirgends erwähnt oder wo wir derartige Andeutungen finden wie z. B. in W s. 285 f., zeigen dieselben deutlich ihren modernen Ursprung; dagegen finden wir dort manche Zusätze und Erweiterungen, hauptsächlich in Bezug auf die eingestreuten lateinischen Redensarten. Der Monolog musste namentlich den Studenten unter den Schauspielern reichliche Gelegenheit darbieten, die Reste ihrer Gelehrsamkeit zur Schau zu tragen, doch kam es sicherlich auch manchmal vor, dass edler angelegte Menschen in diesem Monologe tiefere und bedeutendere

Gedanken vorbrachten. Interessant ist in dieser Beziehung, was Meyer in seiner Biographie Schröder's [1]) von dem Schauspieler Grünberg erzählt, der in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Mitglied der Kurz'schen Truppe war. „Er hatte studiert, besass wissenschaftliche Kenntnisse, wusste sie geltend zu machen und blieb selbst dann noch unterhaltend, wenn es nur darauf ankam, für eine überraschende Veränderung der Bühne Zeit zu gewinnen. Er wiederholte sich nie. Bei jeder neuen Vorstellung des Doctor Faust trug er neue Ansichten über Magie vor, die, wie lange er auch sprechen musste, den Zuschauern, und unter ihnen selbst Schrödern, immer zu früh geendigt schienen."

Gibt uns also gleich die erste Scene einen Beweis dafür, wie wenig die Englischen Comödianten für die sprachlichen Schönheiten in den von ihnen benutzten Stücken empfänglich waren, so zeigt sie uns doch auch die gute Seite dieser Schauspieler: ihre Geschicklichkeit in der Verwerthung äusserer theatralischer Effecte. Bei Marlowe treten, nachdem Faust seinen Monolog beendet und Wagner befohlen hat, die beiden Magier Valdes und Cornelius zu holen, zwei Genien auf, von denen der eine Faust vor der Necromantie warnt, der andre ihm zuräth. In U werden die beiden Geister als E n g e l und M e p h i s t o p h e l e s bezeichnet; der Effect ist dadurch erhöht, dass beide unsichtbar bleiben. Es wird diess zwar nicht ausdrücklich angegeben, geht aber aus dem Ausruf Faust's hervor: „Was hör ich! Zwei widerstreitende Stimmen; eine zu meiner Rechten, die andere zur Linken." Einer solchen unsichtbaren Stimme werden wir noch weiterhin begegnen; wir finden übrigens dasselbe

[1]) I, s. 177.

Effectmittel in der Bearbeitung von Tasso's Aminta [1]) angewendet, wo Elpino ein Opfer hält, bei welchem eine Stimme von oben das Schicksal Aminta's in den räthselhaften Worten: „*Morietur, vivet, accipiet*" verkündigt. Wie bei Marlowe folgt Faust dem bösen Geiste und beschliesst, sich in das Studium der Necromantie zu vertiefen.

Mit diesem Entschluss geht er ab und nun tritt die lustige Person auf. Sie wird hier, wie gewöhnlich im siebzehnten Jahrhundert, Pickelhäring genannt; erst im achtzehnten Jahrhundert wurden die Namen Harlekin und Hanswurst häufiger angewendet. Dieser Pickelhäring wird in Schröder's Bericht über die Danziger Aufführung gar nicht erwähnt und konnte auch in einer Inhaltsangabe füglich wegbleiben, da er nirgends in den Gang der Handlung eingreift. Erst durch die Umgestaltung, die, wie wir sehen werden, im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts mit unserm Schauspiel vorgenommen wurde, erhielt die lustige Person die wichtigste Rolle neben Faust selbst. In U zeigt sie noch denselben Charakter, wie in den meisten Stücken des Repertoires der Englischen Comödianten, sie erscheint nicht gar zu häufig auf der Bühne und die comischen Scenen haben einen mehr episodischen Character, wenn sie auch nicht so vollständig von dem Gang der Haupthandlung abgelöst sind, wie z. B. im Fortunat, wo bloss am Schluss jedes Actes angegeben wird: „Allhier agirt Pickelhäring." Dass die lustige Person eine solche episodische Stellung einnahm, dazu trug wahrscheinlich der Umstand bei, dass die Englischen Comödianten anfangs in Deutschland in ihrer Muttersprache spielten, während bloss die lustige Person deutsch sprach. Von den Englischen Comödianten, die 1599 in

---

[1]) Comedia von Aminta u. Silvia. Liebeskampff, M. 2ª.

Münster auftraten, wird diess ausdrücklich erwähnt.[1]) Auch Pickelhäring eröffnet seine Rolle mit einem Monolog, welcher gewiss bei der Aufführung in mannigfacher Weise variiert wurde. In U erzählt Pickelhäring nach einer kurzen Einleitung, wie er vor einigen Tagen in die Hölle gekommen sei und schildert was er dort gesehen habe. Zuerst sei er in ein Zimmer geführt worden „da sassen lauter Kerls auf niedern Stühlen; denen steckt man Trichter in den Hals und schüttet ihnen lauter warm Bier ein, von Schwefel und Pech gemacht . . . . Wir kamen in die zweite Kammer, da waren nichts als Schuhnägel rund um geschlagen, da hings voller Juden. Ich verwunderte mich über so viel Speckfresser; da sagte Strohsack [der Teufel der ihn begleitet]: mein ehrlicher Pickelhäring, wann Pluto etwan auf das heimlich Gemach geht, so braucht er allzeit einen zum Auswischen.“ Diese Geschichten sind offendar aus dem Philander Infernalis, einer Fortsetzung der Gesichte Philander's von Sittewalt entlehnt.[2]) Dort wird s. 639 erzählt dass die Juden in der Hölle unter anderm damit gepeinigt werden, dass ihnen Schwefel und Pech in den Hals gegossen wird.[3])

Die rohe Geschichte, die Pickelhäring von den Juden erzählt, erscheint im Philander Infernalis in einem andern Zusammenhange; s. 643 heisst es: „Dieses Theatrum [wo die

---

[1]) vgl. Cohn. a. a. O. s. CXXXIV.

[2]) *Philander Infernalis Vivo Redivivus Apparens.* Das ist: Seltzame Wunderbarliche *Visiones*, *Formen*, Gesichter und leibliche Gestalt Philanders von Sittewalt, In welchen er nach tödtlichem Hintrit seinem Freund, und eyss-Gesellen *[sic] Experto Roberto* erschienen . . . . Franckfurt, bey Johann Gottfried Schönwettern 1648.

[3]) Diese Höllenstrafe kennt auch der Hanswurst im Tiroler Volksschauspiel.

Gottesläugner sich befanden] war mit Schrancken umgeben vnnd hengte auff den Schrancken ein gantzer Hauffen Spitzbuben, Gauckler, Seyldäntzer, falsche Spieler, Beutelschneider, Hurenführer, Landbettler, vnd allerhand loses Gesindlein, oder Kirchweyhe Geyger, Sackpfeiffer vnnd Schalcksnarren, deren dann allzeit 8 und 8 (wie man die Vögel aneinander Spissweiss zu binden pflegt) zusammen gekuppelt, vnd an die Schranken gehengt. Dieses Gesindleins brauchten sich die Geifler [liess: Geister] zu jhren Lusten, denn, wann sie *Corpora Realia* an sich genommen hatten, vnd zu jhren Zauberinnen fahren wolten, nahmen sie sich an, als müsten sie gleich wie die Menschen jhre Notturfft thun, vnd nahmen also einer nach dem andern von den Schrancken, vnnd als sie den Hindersten damit gereiniget, schläuderten sie dieselbige über die Pforten in die Hölle vnd damit trieben sie jhre Kurtzweil." Diese Erzählung des Philander Infernalis ist jedoch wahrscheinlich aus Moscherosch entlehnt, welcher in den Höllenkindern freilich nicht in so deutlichen Ausdrücken erzählt, dass die „Fuchschwäntzischen Historimacher und Zeitungsschreiber" eine ähnliche Höllenstrafe auszustehen haben.[1])

Pickelhäring wird in seinem Monolog durch den Eintritt des Famulus Wagner unterbrochen. Wagner hat an mehreren Stellen des Marlowe'schen Faust dadurch ein bestimmteres Gepräge erhalten, dass ihm halbverstandene gelehrte Redensarten in den Mund gelegt werden; in U erscheint er ebenso wie in allen andern Puppenspielen als eine durchaus farblose Nebenfigur. Nur nach Horn's Bericht zeigt sich Wagner im Puppenspiel „wie ihn der innere Zu-

[1]) Satyrische Gesichte Philanders von Sittewalt. Frankfurt 1647. Th. I, s. 423 f.

sammenhang der Sage will: geleckt, geschniegelt, und die tiefere Eitelkeit seines Herrn unbeholfen nachahmend“; diese Angabe steht jedoch zu vereinzelt da, als dass wir ihr eine besondere Wichtigkeit beimessen könnten, zumal da Horn auch sonst in die Sage wie in das Puppenspiel alle möglichen gekünstelten Motive von seiner eigenen Erfindung hineinträgt. Immerhin ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass bei der Aufführung des Puppenspiels, welche Horn bei seiner Schilderung vor Augen hatte, die Gestalt Wagner's mit einigen Zügen aus Goethe's Dichtung ausgestattet war; es wäre diess freilich der einzige Fall, in welchem wir eine Rückwirkung des Goethe'schen Faust auf das Puppenspiel constatieren könnten. Wenn Leutbecher in seinem Bericht unserer Scene mit den Worten gedenkt: „Wir sehen den Famulus des Faust, den pedantischen Wagner in einer anscheinend wichtigen und ernsten Unterredung mit einem gewissen Casper“, so ist es sehr wahrscheinlich, dass hier Wagner von dem Berichterstatter mit seinem stehenden Epitheton geschmückt wurde, ohne dass sich derselbe weiter viel dabei dachte.

Die Scene zwischen Pickelhäring und Wagner, die nunmehr anhebt, entspricht, wie bereits von Notter und Schade bemerkt worden ist, der Scene bei Marlowe, in welcher der Clown in Wagner's Dienste tritt. Eine Stelle in U, wo Wagner sagt: „der ist wohl stark genug, wenn er dienen will als ein Jung“ und Pickelhäring antwortet: „Sollt mich der Kerl für einen Jungen ansehen; ich fress wohl so viel als vier Jungen“ geht direct auf Marlowe zurück; Wagner: *Sirrah boy, come hither.* Clown: *How, boy! swowns, boy! I hope you have seen many boys with such pickadevannts*[1]) *as I*

[1]) *pickadevannts* erklärt Dyce *beards cut to a point.* In der Ausg. v. 1616 steht *beards.*

have: boy, quotha! An dieser Stelle hat G die Ueberlieferung noch treuer bewahrt; Wagner: Bube! was machst du da für einen lerm? auf meinen herrn seinen zimmer? Kasper: Du lumpenhund, heiss mich keinen buben, denn ich habe mehr haare auf meinen barth als du. — Im übrigen zeigt diese Scene viele Analogien mit andern Dramen der Englischen Comödianten. Die lustige Person wird in denselben mehrmals durch eine solche Anwerbungsscene eingeführt; so tritt in der Comödie von der Macht Cupido's Hanswurst in die Dienste Floretto's; auch die Scene in der Tragicomödie ohne Titel, in welcher der Stutzer Lindamardus den Pickelhäring Morohn in seine Dienste nimmt, hat mit unserer Scene viele Aehnlichkeit.[1]) Zu bemerken ist noch, dass Pickelhäring den Ausruf „Schlapperment" anwendet, dessen er sich auch in den englischen Comödien mehrmals bedient.

In der folgenden Scene finden wir, wie die Bühnenanweisung besagt „Faust in seinem Zimmer allein." Offenbar wurde diess Zimmer in der ältern Zeit durch einen kleineren Raum im Hintergrunde der Bühne dargestellt, der durch einen besonderen Vorhang vom vorderen Theile geschieden war. Es ist bekannt, dass diese Vorrichtung auf dem alten englischen Theater und auch manchmal auf der deutschen Bühne des siebzehnten Jahrhunderts angewendet wurde. Demnach waren die ersten Scenen des Faust wahrscheinlich in folgender Weise über den Bühnenraum vertheilt: Faust hielt seinen ersten Monolog auf dem vordern Theil und zog sich bei den Worten: „Jetzt will ich mich in mein Museum verfügen und den Anfang meines lustigen Studiums machen" hinter den Vorhang im Hintergrunde zurück, um den vordern

---

[1]) Liebeskampff, Kk. 3 f.

Theil für Pickelhäring und Wagner frei zu machen. Nach deren Abgang wurde alsdann der hintere Vorhang aufgezogen und Faust erschien in seinem Zimmer sitzend.

Nachdem Faust in einem kurzen Selbstgespräch dem Zwiespalt, von dem er durchdrungen ist, abermals Ausdruck gegeben hat, meldet Wagner zwei Studenten, die magische Bücher mitbringen, aber zugleich Faust zur Vorsicht bei dem Studium der Magie ermahnen. Hier sind zwei Scenen des Marlowe'schen Dramas in eine zusammengezogen, die Scene, in welcher Valdes und Cornelius erscheinen, um Faust in die Geheimnisse der Magie einzuweihen und die darauf folgende Scene, in welcher zwei Studenten ihre Besorgniss darüber ausdrücken, dass Faust mit den beiden berüchtigten Zauberern Umgang hat. Von allen übrigen Texten steht in dieser Scene keiner mehr Marlowe so nahe, wie U; in ihr hat sich auch der alterthümliche Gesprächston, von dem bereits oben die Rede war, mit auffallender Reinheit erhalten. Nachdem die beiden Studenten weggegangen sind, zieht sich nach ein paar kurzen Worten auch Faust zurück, um sich in das Studium der magischen Bücher zu vertiefen.[1]

---

[1]) Das eine dieser Bücher ist, wie Faust sagt, „von dem spanischen Runcifax" verfasst. Ein Zauberer dieses Namens kommt auch in der Comödie „von eines Königes Sohn aus Engellandt" vor, die in der erster Sammlung Englischer Comödien abgedruckt ist. Sie muss sich noch bis in die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts auf dem Repertoire erhalten haben, denn sie ist offenbar identisch mit der in den Aufzeichnungen Schröder's erwähnten Comödie „von dem Könige von England und dem von Schottland, dessen Sohn sich in Narrenkleider verkleidet und der Princessin abwartet", vgl. Hagen, a. a. O. s. 98. Der Zauberer, der im Personenverzeichniss Runcifax heisst, wird in dem Stücke selbst mehrmals als „Barrabas" angeredet. Unregelmässigkeiten dieser Art kommen in den Englischen

Offenbar begibt er sich wieder in den Hinterraum der Bühne, aus dem er hervorgetreten war, um im vorderen Raume die Studenten zu empfangen.

Die folgende Scene beginnt damit, dass er zu Wagner sagt: „O mehr als zuviel Ergötzlichkeit habe ich in diesen Büchern gefunden.“ Wir müssen uns also denken, dass zwischen dieser Scene und der unmittelbar vorhergehenden der Zeitraum liegt, in welchem Faust die magischen Bücher studiert hat. Deshalb brauchen wir aber noch nicht anzunehmen, dass hier eine Pause im Spiel eintrat oder dass etwa eine Pickelhärings-Scene eingeschoben wurde; es ist sehr wohl möglich, dass Faust unmittelbar nachdem er abgegangen war, wieder hervorkam und die neue Scene eröffnete. Solche Sprünge über einen längeren Zeitraum hinweg sind in den Comödien nach englischer Manier nichts seltenes;[1]) auch später, in den Haupt- und Staatsactionen sind die Schauspieler oft in ähnlicher Weise über grössere Zeitabschnitte hinweggegangen und haben bekanntlich dadurch den ergötzlichen Spott Holberg's im Ulysses von Ithacien hervorgerufen. Faust beauftragt nun Wagnern, ihm seinen Zauberstab zu holen und ihn dann allein zu lassen; nachdem diess geschehen ist, schickt er sich an, die Geister zu beschwören. Diese Beschwörung müssen wir uns als im

---

Comödien häufig vor. Ueber Runcifax vgl. auch Schauspiele aus dem sechzehnten Jahrhundert, herausgegeben von Tittmann Bd. II, 1868 s. 153 (a. u. d. T. Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts herausgegeben von Goedeke und Tittmann Bd. III.) Derselbe Name kommt als Name eines Teufels auch in der Burleske „Die entsezlichen Zufälle in glück- und unglückswechsel“ vor; vgl. Reichard's Theaterjournal für Deutschland; 13. Stück 1780, s. 46.

[1]) vgl. die Bemerkung Devrients (I, s. 195) in seiner meisterhaften Characteristik der englischen Comödianten.

Freien stattfindend denken; denn Faust sagt am Schluss der Scene, er wolle sich nach Hause begeben. Freilich war diese Veränderung des Schauplatzes in der älteren Zeit nicht von einem Wechsel der Scenerie begleitet. Bei der Beschwörung erscheinen drei Teufel, der eine so geschwind, wie ein Vogel in der Luft, der andere so geschwind, wie ein Pfeil vom Bogen, der dritte so geschwind, wie der Menschen Gedanken. Es wurde bereits oben bemerkt, dass in dieser Scene sehr leicht Variationen eintreten konnten, und auch wirklich eintraten; so weicht auch die Scene, wie sie in U vorliegt, sowohl von dem Volksbuche, als von dem Berichte Schröder's ab. In U ist jedoch offenbar an dieser Stelle die Ueberlieferung corrumpiert. Hier ist jedem Geist ein Name gegeben, der mit seiner Geschwindigkeit in Beziehung steht. Der Geist, der so schnell ist wie ein Vogel, heisst Krummschnabel — denn das im Texte stehende, ganz sinnlose Krummschal ist offenbar aus diesem Namen entstanden, den auch in G einer der Geister führt; der Geist der so schnell ist, wie ein Pfeil ist Vizibuzli, der Liebesteufel. Nun wird Mephistopheles gefragt. Er sagt: Ich bin ein Luftgeist und heisse Mephistopheles der geschwinde. Als Faust weiter fragt: Sage mir, wie geschwind bist du? erwiedert er: so geschwind wie der Menschen Gedanken. Wahrscheinlich sind hier zwei Geister zu einem vereinigt und trat ursprünglich zuerst einer auf, der sprach: Ich bin ein Luftgeist oder Luftteufel und bin so geschwind, wie der Wind; hierauf trat Mephistopheles auf und sprach: Ich bin Mephistopheles der Klugheitsteufel und bin so geschwind, wie der Menschen Gedanken. In diesem Falle wäre Mephistopheles hier, wie in der Danziger Aufführung als Klugheitsteufel aufgetreten. U weicht auch darin von dem Volksbuche ab, dass alle Teufel

zugleich erscheinen, während dort ausdrücklich bemerkt wird, dass immer einer nach dem andern kam; wie es in dieser Hinsicht bei der Danziger Aufführung gehalten wurde, ist aus Schröder's Bericht nicht zu ersehen. Die Scene muss jedoch selbst noch im achtzehnten Jahrhundert manchmal in engerem Anschluss an das Volksbuch verlaufen sein. Der Verfasser der Briefe, die Einführung des englischen Geschmacks betreffend, welche als Entgegnung auf den von Lessing verfassten siebzehnten Litteraturbrief (1759) erschienen,[1]) hebt mit grossem Geschick die Mängel in der

[1]) Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend, wo zugleich auf den siebzehnten der Briefe, die neue Litteratur betreffend, geantwortet wird. Frankfurt und Leipzig 1760. Diese Briefe müssen übrigens schon 1759 ausgegeben worden sein, da sie im December dieses Jahres in Gottsched's Zeitschrift „Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit“ (s. 916—23) besprochen wurden. Ueber den Autor ist nichts bekannt. Danzel ververmuthet, Frau Professor Gottsched sei die Verfasserin und begründet diese Vermuthung damit, dass er auf die genaue Bekanntschaft mit den persönlichen Verhältnissen Gottsched's hinweist, die sich in den Briefen zeigt. (Danzel, Gotthold Ephraim Lessing. Bd. I. Leipzig 1850, s. 456). Dafür, dass der Verfasser mit Gottsched in persönlicher Berührung gestanden haben muss, spricht auch seine Belesenheit in der dramatischen Litteratur des siebzehnten Jahrhunderts, wie sie sich in Leipzig, wo die Briefe jedenfalls geschrieben sind, schwerlich jemand erwerben konnte, dem nicht Gottsched's Bibliothek zu Gebote stand. In Chr. H. Schmid's Chronologie des deutschen Theaters, Leipzig 1775 s. 211 wird als Verfasser der Briefe ein gewisser Gellius genannt, über dessen persönliche Verhältnisse mir nichts näheres bekannt geworden ist. Meusel führt einen Schriftsteller dieses Namens an, ohne die Briefe unter seinen Schriften mit aufzuzählen. Die Briefe werden in Meusel's Lexicon und danach auch in Kayser's Bücherlexicon dem Herausgeber der Quartalschrift für ältere Literatur und neuere Lectüre, Carl Christian Canzler zu-

Bearbeitung der Beschwörungsscene hervor, die dort von Lessing mitgetheilt wird und gibt der Fassung den Vorzug, die er selbst auf der Bühne gesehen habe, „Faust machte seine Verschwörungen und foderte einen Geist zu seiner Bedienung. Es erschien einer; Faust fragte: wie schnell er wäre. „Wie der Wind“, antwortete ihm der. Er citirte einen andern und wiederholte seine Frage: Wie schnell bist du? „Wie der Blitz“. Auch der ist ihm nicht schnell genug und muss abtreten, wie der erste. Ein dritter erschien. Wie schnell bist du? hiess es wieder. „Wie der Menschen Gedanken.“ Und das schien meinem Doctor Faust schnell genug.“ Sonst ist die Characterisierung der Scene in diesen Briefen auch auf U anwendbar: „Faust predigte weder, noch spottete er und kein Teufel drohte. Ueberhaupt ging alles sehr kurz zu, wie bey Staatsvisiten gewöhnlich.“ — Der Schluss der Scene stimmt wieder mit der Erzählung des Volksbuchs, sowie mit Marlowe und der Danziger Aufführung überein; Mephistopheles geht ab, um Faust die Antwort Pluto's auf sein Begehren zu überbringen.

Faust's teuflischer Begleiter, der in dieser Scene zum ersten Male auf der Bühne erscheint, führt bekanntlich in den älteren deutschen Prosaerzählungen den Namen Mephostophiles in AU heisst er Mephistopheles, ebenso in GW, nur dass dort nicht ph sondern f geschrieben wird. In OS wird er Mephistophiles, in L theils Mephistophilis, theils Mephistopheles genannt.[1]) Bloss in E finden wir die alte Namensform. Dass der Geist schon sehr früh im Volksschauspiel als Mephistophiles oder Mephistopheles auftrat —

geschrieben. Nach dem, was Meissner in der Quartalschrift über Canzler's Leben mittheilt (Jahrg. III, 8. Heft) ist jedoch kaum anzunehmen, dass derselbe die Briefe verfasst hat.

[1]) vgl. s. 76, anm. 34.

der Unterschied zwischen diesen beiden Formen ist zu unbedeutend, um in's Gewicht zu fallen — geht aus folgender Stelle in Georg Christian Wagner's Abhandlung von den Hausgeistern der Gelehrten [1]) hervor: . . . *procul dubio est, quod alii diabolum ipsi [Fausto] sub forma canis nigri, alii sub forma Monachi familiarem tribuere soleant, quem mimi nostri, qui choros suos per vicos agunt, Mephistophilem plerumque nominare consueverunt.* Wir finden also im Volksschauspiel eine ähnliche Namensform, wie bei Marlowe [2]), welcher Mephistophilis schreibt. Offenbar ist es auch dem Einfluss der Comödie zuzuschreiben, dass die alte Form Mephostophiles in den Berliner Neudrucken des Wagnerbuchs [3]) und in dem Volksbuch des Christlich Meynenden durch die neue Form verdrängt wurde.

Nun beginnt eine comische Scene zwischen Wagner, Pickelhäring und Faust, von welcher ganz dasselbe gilt, was oben beim ersten Auftreten Pickelhärings gesagt wurde.

---

[1]) *Eruditos spirituum familiarium usu suspectos, dissertatione literario-critica percensuerunt, eandemque superiorum benigno indultu placitae eruditorum censurae submittent praeses, M. Georg. Christianus Wagnerus, Cygn. Misn. et respondens Daniel Dost, Hermsdorfo-Schoenb. Theol. St. H. L. Q. C. Die XXI Decemb. A. O. R. MDCCXV. Lipsiae, Litteris Schedianis.* s. 24.

[2]) In den Ausgaben von 1624 und 1631 kommt auch die Form Mephostophilis vor. Vgl. Dyce a. a. O. s. 112 anm. Bei Shakespeare heisst der Geist Mephostophilus, in der Ausgabe des englischen Faustbuchs von 1648 Mephostophiles. Vgl. Dyce s. 99 anm.

[3]) Die genauen Titel dieser Neudrucke bei Engel, Bibliotheca Faustiana No. 154, 155. Die Angabe Peter's über eine dem Verfasser der Bibliotheca unbekannte Ausgabe von 1712 ist jedenfalls aus dem Aufsatze „Ueber die verschiedenen poetischen Behandlungen der Nationallegende vom Dr. Faust" im Journal von und für Deutschland 1792 s. 663 entlehnt, dessen Verfasser selber sagt, er habe die betr. Ausgabe nicht gesehen.

Sie ist vom Gange der Haupthandlung vollständig abgelöst und könnte ebensogut als Intermezzo in jedes andere Schauspiel eingeschoben werden. Der Anfang des Gesprächs zwischen Pickelhäring und Wagner zeigt eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Gespräch zwischen Julius und Grobianus Pickelhäring in der „Tragaedia von Julio und Hyppolita" im ersten Theil der Englischen Comödien.[1]) Wagner pfeift dem Pickelhäring, worauf dieser ihm zuruft: „Pfeif du nur, ich bin dein Jung nicht." Ebenso erwiedert Grobianus auf den Pfiff des Julius: „Pfeiff du jmmer hin, ich bin dein Hundt nicht." Die letztere Wendung würde natürlich auch in U sehr gut passen und es liegt nahe, zu vermuthen, dass die Lesart „Jung" auf einer Nachlässigkeit des Schreibers beruht, welchem vielleicht im Gedächtniss geblieben war, dass Pickelhäring im ersten Gespräch mit Wagner sich dagegen verwahrt, für einen Jungen angesehen zu werden. Wagner stellt nun seinem Herrn den neuen Diener vor; als Faust Pickelhäring nach seinem und seiner Angehörigen Namen fragt, legt dieser auch den übrigen Mitglieder seiner Familie Fischnamen bei, sein Vater heisse Stockfisch, sein Bruder Weissfisch etc., ein ziemlich wohlfeiler Witz, den Pickelhäring sicherlich auch in manchen andern Comödien zum Besten gab.

Die Verschreibungs-Scene, welche nunmehr beginnt, ist gleich zu Anfang von den Schauspielern mit einem Zuge ausgestattet worden, welcher uns abermals einen ausgebildeten Sinn für das theatralisch wirksame erkennen lässt. Faust erinnert sich, dass Mephistopheles ihm die Antwort Pluto's bringen soll und in demselben Augenblick vernimmt er die Stimme des gedankenschnellen Geistes, der ihn beim

---

[1]) In dem Abdruck bei Cohn s. 123.

Namen ruft und ihn fragt, in welcher Gestalt er erscheinen solle.[1]) In U stellt Mephistopheles diese Frage in deutscher Sprache; in mehreren Texten, die auf späterer Ueberlieferung beruhen, fragt er auf lateinisch, was wahrscheinlich auch schon im siebzehnten Jahrhundert manchmal geschah. Faust verlangt auf diese Frage hin, Mephistopheles soll ihm in menschlicher Gestalt erscheinen. Offenbar war derselbe vorher in einer ähnlichen Gestalt wie die übrigen Teufel erschienen und erschien jetzt ebenso wie in den Prosa-Erzählungen und bei Marlowe als Mönch, denn dass er in dieser Gestalt gewöhnlich im Volksschauspiel auftrat, geht aus der oben citierten Stelle in Wagner's Abhandlung hervor. Mephistopheles sagt nun, dass er Faust 24 Jahr lang dienen werde, wenn dieser seine Seele verschreiben wolle; Faust erklärt sich einverstanden und fragt nur noch: „Was ist dem mächtigsten Pluto mit meiner armen Seel gedient?“ Die hierauf folgenden Worte des Mephistopheles: „Gleichwie ihr Sterbliche einander nicht traut, also traut auch das höllische Reich nicht. Daher musst du dich mir verschreiben,“ enthalten keine Antwort auf Faust's Frage.

---

[1]) Dieser Effect ist auch in einer andern Volkscomödie „die Höllenbraut“ verwerthet, welche schon Goethe als ein Gegenstück zu Faust bezeichnet (in einem Briefe an Schiller vom 1. Aug. 1800 vgl. Düntzer a. a. O. s. 72). Nach der Inhaltsangabe, welche Tieck (kritische Schriften. Leipzig 1848. Bd. I, s. 162 ff.) von diesem Stück mittheilt, spricht die Heldin, die sich, ohne es zu wissen, mit dem Teufel verlobt, in einsamer Nacht den Wunsch aus, dass der Bräutigam ihr den versprochenen Besuch abstatten möge. „Da hört man plötzlich seine Stimme, die sie bei ihrem Namen ruft, sie schaudert und freut sich, doch traut sie ihren Sinnen nicht, sie ruft, er antwortet und tritt herein“ — „Alle Zuschauer waren von dieser Darstellung ergriffen, vorzüglich als der unsichtbare schreckliche Bräutigam in der Nacht die Heldin des Stücks bei ihrem Namen nannte.“

Diess ist wahrscheinlich in folgender Weise zu erklären. Es ist hier im Volksschauspiel die folgende Stelle in dem Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles bei Marlowe benutzt. Faust: *What good will my soul do thy lord?* Meph.: *Enlarge his kingdom.* Faust: *Is that the reason why he tempts us thus?* Meph.: *Solamen miseris socios habuisse doloris.* Die letzteren Worte befanden sich als Antwort auf Faust's Frage wahrscheinlich auch in der Vorlage von U und wurden vom Abschreiber ausgelassen, weil sie ihm unverständlich waren.

Die Vertragsbedingungen, die in allen übrigen Texten mit mannigfachen Variationen mitgetheilt sind, fehlen in U, ebenso vermissen wir dort eine Stelle, die im siebzehnten und im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in dem Volksschauspiele vorhanden gewesen sein muss, die wir aber nur aus einer Eingabe kennen, die im Jahre 1703 von dem Berliner geistlichen Ministerium, an dessen Spitze damals Spener stand, an den Minister von Fuchs gerichtet wurde. In dieser Eingabe wird über die Comödien Beschwerde geführt, welche damals von Sebastian di Scio auf dem Berliner Rathhause aufgeführt wurden und namentlich auch darüber geklagt, dass man „in des vorgegebenen Doktor Faustens Tragödie die förmliche Beschwörung der Teufel, welche erscheinen sollten, und die lästerliche Abschwörung Gottes an den bösen Feind mit ansehen müssen." [1]) Diese Abschwörung, die jedenfalls in der Verschreibungsscene stattfand, gab auch

[1]) Plümicke a. a. O. s. 77 f.; Salpius, Paul von Fuchs. Leipzig 1877, s. 125. Notter kannte die Beschwerde Spener's aus Horn's Aufsatz (Kloster V, s. 658), wo die Quelle nicht bezeichnet ist. Er sah sich in Hosbach's Leben Spener's vergeblich nach genauerer Auskunft um. Auch in der neuen Auflage dieses Buches (1853), in welcher übrigens nteressante Mittheilungen über Spener's Verhältniss zum Theater gemacht sind (II, s. 92) findet sich die ganze Angelegenheit nicht erwähnt.

später noch zu Beschwerden Anlass. In Königsberg beklagten sich die Strenggläubigen über den Schauspieler Hilferding (1740), weil er auf der Bühne „einen Menschen aufgeführt, der ein Bündniss mit dem Teufel machen, dabei seine Eltern, Taufe, Religion und Gott *formellement* auf dem Theater abschwören müssen,“ [1]) womit gewiss niemand anders als Faust gemeint ist. In dem Augenblick, da Faust unterschreiben will, wird er abermals von einer unsichtbaren Stimme gewarnt. Im folgenden ist wieder unser Text durch Auslassungen entstellt; es erscheinen wie in den Prosaerzählungen und bei Marlowe die Worte *homo fuge*, es wird aber unerwähnt gelassen, dass dieselben durch das aus der Hand Faust's strömende Blut gebildet werden. Die Auslegung, die Mephistopheles diesen Worten gibt, um Faust von weiterem Nachsinnen abzubringen: „Mensch, fliehe in meine Arme, so bist du vor aller Gewalt sicher“ ist nicht sehr glücklich erfunden.

In der folgenden Scene finden wir Mephistopheles im Gespräch mit Faust, welcher seine Absicht ausspricht, nach Prag an den Hof des Königs zu ziehen, der in Freude und Herrlichkeit lebt und die Künste beschützt. Auf Mephistopheles' Frage, wie er ihn dorthin bringen solle, erwiedert er: „Nach meinem Gefallen fein langsam durch die Luft.“ Den Grund, warum Faust langsam befördert sein will erfahren wir aus A, wo es heisst: „Führe mich während der Reise etwas langsam, damit ich die verschiedene Baukunst der Welt bewundern kann.“ Schon in dem ältesten Volksbuche werden die Merkwürdigkeiten der Städte geschildert, an welchen Faust auf seiner Reise vorbeikam; auch in das Englische Volksbuch ist dieser Theil der Geschichte Faust's

[1]) Hagen a. a. O. s. 116.

mit mancherlei Zusätzen übergegangen.[1]) Bei Marlowe schildert Faust nach seiner Ankunft in Rom gleichfalls die Erlebnisse bei seiner Luftreise und erwähnt namentlich auch die merkwürdigen Bauwerke, die er unterwegs gesehen. Die oben citierten Sätze aus U und A lassen vermuthen, dass Faust ursprünglich auch im Volksschauspiel von den Bauwerken sprach, die ihm unterwegs aufgefallen waren; wahrscheinlich that er diess unmittelbar vor seinem ersten Auftreten am Fürstenhofe.

Die Erscheinung des Geists Alexander's des Grossen, welche in der nunmehr folgenden Scene dargestellt wird, ist nicht wie im Volksbuche und bei Marlowe an den Hof Kaiser Carl's V, auch nicht, wie bei Widmann an den Hof Maximilian's I verlegt;[2]) sie spielt an dem Hofe des Königs in Prag, von welchem in der vorhergehenden Scene die Rede war. Mit diesem Könige soll, wie Notter vermuthet, der Winterkönig Friedrich von der Pfalz gemeint sein; wahrscheinlicher ist es jedoch, dass die Geschichte von Carl V auf seinen Gross-Neffen Rudolf II übertragen wurde, der den grössten Theil seiner Regierung in Prag zubrachte und dessen Vorliebe für geheime Wissenschaften bekannt war. Die Uebertragung konnte um so leichter stattfinden, als schon in den Zusätzen zur Ausgabe des Volksbuchs von 1590 und danach bei Widmann und Pfitzer erwähnt wird, dass Faust sich zu Prag aufgehalten habe. Die Scene hat übrigens ebenso wie die Scene zwischen Faust und den beiden Studenten den Ton der alten Englischen Comödien mit auffallender Treue bewahrt. Sie beginnt, wie bei Marlowe mit einem kurzen Zwiegespräch zwischen Faust und dem Mo-

---

[1]) Vgl. E. Schmid im Jahrb. f. rom. u. engl. Spr. u. Lit. XIV, s. 50 f.

[2]) Kloster II, s. 596 f. Merkwürdiger Weise bemerkt jedoch Widmann an einer andern Stelle (s. 502), Faust habe Alexander den Grossen vor Carl V erscheinen lassen.

narchen und ebenso wie dort wird Mephistopheles abgeschickt, um die Geister zu holen. Die Geliebte Alexander's wird Padamera genannt und die auffallende Aehnlichkeit dieses Wortes mit dem Worte *paramour* (Liebchen), welches bei Marlowe an der betreffenden Stelle angewendet wird, ist bereits von Schade bemerkt worden.

Ausser der Beschwörung Alexander's muss jedoch in dieser Scene im 17. Jahrhundert noch eine andre Begebenheit vorgeführt worden sein, welche wir in keinem der vorhandenen Puppenspiel-Texte erwähnt finden. In Marlowe's Drama wird dargestellt, wie Faust am Hofe Carl's einem Ritter, der am Fenster eingeschlafen ist, Hörner an die Stirn zaubert, so dass derselbe seinen Kopf nicht mehr aus dem Fenster zurückziehen kann. Marlowe hat diese Scene jedenfalls aus dem englischen Faustbuche entlehnt, während jedoch dort, ebenso wie im deutschen Volksbuche Faust ohne jeden weitern Grund, bloss um seine Kunst zu zeigen, dem Ritter diesen bösen Streich spielt, hat Marlowe das Zauberkunststück dadurch motiviert, dass er dem Ritter vorher höhnische Worte gegen Faust in den Mund legt. Das deutsche Schauspiel hat sich auch in dieser Scene Marlowe angeschlossen. Der älteste Beleg hierfür, den ich beizubringen weiss, findet sich in dem Buche: *Jocoseriorum naturae et artis sive Magiae Naturalis centuriae tres* (1666).[1] Dort findet sich unter andern Anweisungen zu Kunststücken auch die, wie man die Täuschung hervorbringen könne, als ob Jemandem Hörner aus dem Kopfe hervorwüchsen; hierauf wird bemerkt: *Exhibitum fuit in theatrali spectaculo pro interludio; ubi dum herus e fenestra domus suae prospiciens magum reprehenderet, artes suas ante aedes exhibentem, hic indignatus cornua affixit*

[1] Die Jahreszahl ergibt sich aus dem Chronogramm: *Me ergo frVere aC DIV VaLe;* die betr. Stelle s. 4.

hero praedicta praxi. — Es ist kaum ein Zweifel, dass hier auf eine Bearbeitung des Marlowe'schen Faust hingewiesen wird, in welche die Motivierung übergegangen ist, die Marlowe der Scene gegeben hat. Wenn jedoch dieses Argument noch keine zwingende Kraft haben sollte, so wird das folgende Epigramm des Gottlieb Siegmund Corvinus (Amaranthes) keinen Zweifel mehr an der Existenz der Hörnerscene im Volksschauspiel aufkommen lassen[1]):

Warum allezeit so wenig Frauenzimmer
in Faustens Comödie gehet.

Wie kömmts doch, fraget ihr
Warum das Frauenzimmer hier
So oft man sieht von Fausten spiehlen
Nicht wie sie sonsten thun, in die Comödje gehn?
Mein! könnt ihr dieses nicht verstehn,
Worauf ihr Absehn pflegt zu zielen?
Sie möchten (fürchten sie) durch Faustens Zaubersachen
Wie der auch ebenfals die Hörner lernen machen.

Bemerkenswerth ist die Umänderung, welche Pfitzer in seiner Bearbeitung des Widmann'schen Faustbuchs mit der Hörnergeschichte vornahm. Er erzählt: . . „Es war aber ein heisser Tag und weiln zur Zeit dem Ritter ein Nachmittag-Schläfflein zugienge, entschlieff er an dem Fenster. Dieses wurde nun von etlichen, die dem Ritter nicht wohl wollten, dem D. Fausto kund gethan, gaben unter andern für, dass der Ritter nicht viel von seiner Kunst halte u. s. w., sollte ihm derhalben eine Schalckheit anthun. D. Faustus liess sich nicht lang erbitten etc.“[2]).

Pfitzer motiviert also die Begebenheit in ganz ähnlicher

[1]) Proben der Poesie in galanten- verliebten- vermischten- Schertz- und Satirischen Gedichten abgelegt von Amaranthes Frankfurt und Leipzig 1710, s. 462.

[2]) Vgl. s. 436 d. Ausg. v. 1711.

Weise, wie diess bei Marlowe und im Vokssehauspiel geschah und wie oben bei der Umänderung der Namensform des Mephistopheles, so liegt es auch hier nahe, einen Einfluss des Volksschauspiels auf die Prosaerzählungen anzunehmen. Aus dem obigen geht auch hervor, dass die auf dem Kurz'schen Theaterzettel unter Nr. 9 angekündigte Scene, in welcher Faust einem der Hofräthe des Herzogs von Parma Hörner auf dem Kopf zaubert, nicht etwa ein späterer Zusatz ist, sondern auf der alten Ueberlieferung beruht.

In der nächsten Scene finden wir Faust wieder in Wittenberg. In U erkundigt er sich zunächst bei Wagner, wie sich während seiner Abreise Pickelhäring verhalten habe, worauf Wagner meint, es hätte wohl besser sein können. Wir können danach vermuthen, dass ursprünglich im vorhergehenden, wahrscheinlich direct nach den Scenen am königlichen Hofe eine comische Scene eingeschoben war, in welcher Pickelhäring durch sein tölpisches Wesen den Verdruss Wagner's hervorrief. Sicherlich stand jedoch auch diese comische Scene mit dem eigentlichen Gange des Stücks in keiner Verbindung.

Mit dem nunmehr folgenden Zwiegespräch zwischen Faust und Mephistopheles sind wir an eine Stelle gelangt, an welcher sich das Volksschauspiel von seinem Vorbilde weit entfernt hat. Faust unterredet sich mit Mephistopheles von der Hölle und ihren Qualen, als er ihn aber weiter nach dem Himmel fragt, verweigert ihm Mephistopheles die Antwort und entweicht. Nun wird er plötzlich von Reuegedanken ergriffen, von denen ihn Mephistopheles durch das Trugbild der Helena abzieht. Solche Scenen, in welchen Faust von Reuegedanken befallen wird, die aber er selbst oder die bösen Geister bald wieder wanken machen, ziehen sich durch das ganze Marlowe'sche Drama hindurch. Umstellungen und Auslassungen

lagen hier sehr nahe und wurden wahrscheinlich auch bei den Aufführungen in England manchmal vorgenommen. Im deutschen Volksschauspiel wurden zwei dei artige Scenen vollständig mit einander vermengt, die Scene im ersten Theile, in welcher Mephistopheles flieht als Faust ihn nach göttlichen Dingen fragt und alsdann mit Lucifer und Beelzebub zurückkommt, um ihn durch die Vorführung der sieben Todsünden zu zerstreuen und die Scene im letzten Theile, in welcher ein alter Mann Faust warnt, dieser aber sich die Reuegedanken bald wieder aus dem Sinn schlägt und verlangt, dass Mephistopheles ihm Helena herbeibringe. Wir können noch verfolgen wie die Motive, die in diesen Scenen geboten sind, im Volksschauspiele zwar verwerthet, aber in ganz anderer Weise mit einander combiniert wurden. Aus Schröder's Aufzeichnungen geht hervor, dass bei der Danziger Aufführung die Warnung des alten Mannes in die Zeit zwischen der Verschreibung und dem Auftreten am Königshofe fiel. Dass die Scene mit den sieben Todsünden gleichfalls in dem deutschen Schauspiele vorhanden war, können wir aus E erkennen, wo diese Scene freilich in ganz anderm Zusammenhange erhalten ist: während Faust in seinem Studierzimmer auf Mephistopheles wartet, um mit ihm die Vertragsbedingungen zu verabreden, hört er plötzlich von verschiedenen Seiten unsichtbare Simmen, die ihm zurufen „Faust! komme zu mir.“ Er fordert die unsichtbaren Geister auf hervorzutreten; es erscheinen nun sieben Geister, deren erster sagt, er sei der Stolz, der zweite die Habsucht, der dritte der Neid, der vierte die Schlemmerei, der fünfte die Wollust, der sechste der Zorn, der siebente die Faulheit. Sie alle rufen Faust zu, er solle sie in seine Dienste nehmen; sie werden aber wieder von ihm zur Hölle zurückgejagt. Auch in der Version, aus welcher W entstanden ist, muss

diese Scene vorhanden gewesen sein, denn wenn dort Mephistopheles nach der Verschreibungsscene in seiner Freude darüber, dass er „den grossen Mann in seiner Falle hat“ ausruft: „Verschiedene Furien haben schon ihr Heil an ihm versucht, aber vergebens. Der Geiz, der Hochmuth, die Wollust, die Verläumdung — alle wurden abgewiesen“ so liegt darin offenbar eine Erinnerung an eine Erscheinung der sieben Todsünden in der Art wie sie sich in E erhalten hat. Bei Marlowe findet sich das Auftreten der Todsünden zwischen der Verschreibung und der Reise Faust's, also eben da, wo sich nach Schröder's Bericht das Auftreten des alten Mannes befindet. Demnach wurden die beiden Scenen offenbar in der Weise mit einander verschmolzen, dass das Gespräch Faust's mit dem alten Manne und das Gespräch, in welchem Faust den Mephistopheles nach dem Schöpfer der Welt fragt, ihre Plätze wechselten; war diess geschehen, so schloss sich an das Auftreten des alten Mannes die Erscheinung der Todsünden, an das Gespräch mit Mephistopheles das Auftreten der Helena an.

Eine nähere Betrachtung des Gesprächs, welches Mephistopheles und Faust in U mit einander führen, lässt uns die Ursachen dieser Verschiebung erkennen. Wir können ähnlich wie im Fortunat ein Zurückgreifen auf die einheimische Ueberlieferung in dieser Scene nachweisen. Sie ist direct aus dem alten Volksbuche entlehnt, denn die betreffenden Stellen finden sich in keinem der späteren Faustbücher, weder bei Widmann, noch bei Pfitzer, noch bei dem Christlich Meynenden.

Auf die erste Frage Faust's erwiedert in U Mephistopheles: Du fragt was die Hölle sey? Sie wird auch die brennende Höll genannt, da alles brennet und glühet, und verzehret sich doch nicht. So heisst die Hölle auch eine

ewige Pein, die weder Hoffnung noch Ende hat, da man weder die Herrlichkeit Gottes, noch die Sonne erblicken kann.

Damit vergleiche man folgende Stelle aus Cap. XVI des ältesten Faustbuchs, „ein Disputation von der Hell“ etc. (Kühne s. 38):

So ist die Helle auch genannt die brennende Hell, da alles angehen und brennen muss, was dahin kompt, gleich wie ein Stein in einem feuwrigen Ofen, ob wol der Stein vom Feuwr glüendt wirdt, so verbrennt oder verzehrt er sich dennoch nicht, vnnd wirt nur härter davon . . . . . So heisst die Hell auch ein ewige Pein, die weder Anfang, Hoffnung noch Ende hat, Sie heisst auch ein Finsternuss eines Thurns, da man weder die Herrligkeit Gottes, als das Liecht, Sonn oder Mond sehen kan.

Hierauf fragt Faust in U: Ist denn ganz und gar keine Erlösung? Mephistopheles antwortet: Nein, ganz und gar nicht. Diejenigen, so einmal von Gottes Gnade verstossen sind, müssen ewig brennen.

Damit vgl. die Worte des Mephistopheles Kühne s. 41 f.

Du fragest letztlich, ob die Verdampten wider zur Hulde vnd Gnade Gottes kommen können? Darauff antworte ich, Neyn. Denn alle, die in der Helle sind, so Gott verstossen hat, die müssen in Gottes Zorn vnnd Vngnade ewig brennen, darinnen bleiben vnd verharren, da keine Hoffnung nimmermehr ist.

Weiter fragt Faust: Wenn du an meiner Statt von Gott als ein Mensch erschaffen wärest, was wolltest du thun, dass du Gott und den Menschen gefielest?

Vgl. Cap. XVII des Volksbuchs. „Ein ander Frag so Doct. Faustus mit dem Geist gehabt“ (Kühne s. 44):

Ich wil, sagt Faustus, dein Antwort vber eine Frage von dir anhören, als nemlich: Wann du an meiner statt, ein

Mensch, von Gott erschaffen werest, was du thun woltest, dass du Gott vnnd den Menschen gefällig würdest?

Mephistopheles erwiedert in U: Ich wollte mich gegen Gott biegen, so lang als ich einen menschlichen Athem in mir hätte; ich wollte mich befleissigen, meinen Schöpfer nicht zum Zorn gegen mich zu reitzen; seine Gebote wollt ich halten, so viel möglich, dass ich nach meinem Absterben die ewige Seligkeit gewiss erlangen möchte.

Im Volksbuch erwiedert er (Kühne, a. a. O.):

Mein Herr Fauste, Wann ich ein Mensch erschaffen were wie du, wolte ich mich biegen gegen Gott, allweil ich einen Menschlichen Athem hette, vnnd mich befleissen, dass ich Gott nicht wider mich Zorn bewegte, seine Lehre, Gesetz vnnd Gebott, so viel mir möglich, halten, jn alleine Anruffen, Loben, Ehren vnnd Preisen, darmit ich Gott gefällig vnd angeneme were vnnd wüste, dass ich nach meinem Absterben, die ewige Frewde, Glori vnd Herrligkeit erlangte.

In Cap. XVI wird auch erzählt, dass Faust nach dem Gespräch von der Hölle melancholisch hinweg ging, dass aber seine Reuegedanken keinen Bestand hatten (s. 43 f.) „Zu dem, wann er schon allein war, vnd dem Wort GOttes nachdencken wolte, schmücket sich der Teuffel in gestalt einer schönen Frawen zu jme, hälset jn, vnd trieb mit jm all Vnzucht, also dass er dess Göttlichen Worts bald vergass“ . . . .

Offenbar wurde durch diese Stelle derjenige, welcher das Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles mit Hülfe des alten Volksbuches umarbeitete, auf den Gedanken gebracht, die Helenascene mit der Gesprächsscene in Verbindung zu setzen und zwar in der Weise, dass Helena nicht mehr wie bei Marlowe auf Faust's Befehl erschien, sondern dass sie von Mephistopheles herbeigeführt wurde, um die

in Faust's Gemüth auftauchenden Reuegedanken zu verscheuchen. Hiermit war die Vertauschung der Gespräch-Scene mit der Scene, in welcher der alte Mann auftritt, von selbst gegeben.

Noch müssen wir eines Zusatzes zur Helenascene gedenken, zu welchem die Ueberlieferung keinen Anlass bieten konnte. Ehe Mephistopheles Helena herbeiführt, sucht er Faust durch die Aussicht auf Macht und irdischen Glanz wieder in seine Netze zu ziehen. Faust wiedersteht dieser Versuchung, wird aber gleich darauf durch die verführerischen Reize Helena's überwältigt. Ob dieser Zusatz zugleich mit der Verschiebung der Scenen oder erst im weiteren Verlauf des siebzehnten Jahrhunderts eingefügt wurde, kann nicht entschieden werden. Dass Faust's Worte: „Ich will dein Paris seyn", sich schon bei Marlowe finden ist bereits von Notter und Schade bemerkt worden.

Durch diese Verschiebung der Scenen und was sich daran knüpfte, hat das dramatische Interesse gegen das Ende des Stücks die kühnste, grossartigste Steigerung erfahren. Wenn wir jetzt in dem Puppenspieltexte lesen, wie in dem Gespräch über die letzten Dinge der Abgrund, vor dem Faust steht, sich in seiner ganzen Schrecklichkeit enthüllt, wie Mephistopheles dann scheu entflieht, als er vom Himmel reden soll, wie dann Faust, in reuiges Gebet versunken, anfangs den Lockungen des bösen Geistes widersteht, so dass wir für einen Augenblick hoffen können, dass sich alles zum Guten wenden wird, aber endlich doch den verführerischen Reizen des Trugbildes unterliegt und damit seinen Untergang endgültig besiegelt, so können wir ahnen, wie diese Scenenfolge gewirkt haben muss, wenn sie von wirklichen Menschendarstellern mit dem ganzen Aufwand ihrer Kunst vorgeführt wurde und zwar vor einer Zuschauer-

menge, für die der böse Geist und die ewige Höllenstrafe keine leeren Worte waren.

Die letzte Scene schliesst sich wiederum auf's engste an die Ueberlieferung an. Sie beginnt mit einer Mahlzeit, welche Faust mit einigen Studenten hält und welche späterhin, wie wir sehen werden, noch Anlass zu weiteren Ausschmückungen gegeben hat. Ebenso wie bei der Danziger Aufführung richtet Faust noch vor seinem Tode Worte der Warnung an seinen Famulus, während er bei Marlowe mit Wagner bloss noch einige kurze Worte wegen des Testamentes wechselt.

Die Schläge der Uhr werden mit den Worten: *praepara te, accusatus es, judicatus es, in perpetuum damnatus es* begleitet. Wir haben gesehen, dass ungefähr dieselben Worte bei der Danziger Aufführung zum Schluss in feuriger Schrift erschienen, selbstverständlich mit Ausnahme des *praepara te.* In den Puppenspielen werden diese Worte von einer unsichtbaren Stimme gesprochen; in U sind sie dem Mephistopheles in den Mund gelegt, der jedoch wahrscheinlich hier, ebenso wie in der ersten Scene, auf der Bühne nicht gesehen wird. Die Scene erinnert übrigens an eine Begebenheit, die in dem oben erwähnten Philander Infernalis berichtet wird. Dort erzählt Expertus Rupertus s. 256 ff., er habe plötzlich in der Nacht den Ruf vernommen: *„O profunditas judicii Dei."* Er sei heftig erschrocken, habe aber nachher den Ruf für ein „Phantasma" gehalten; jedoch in der folgenden Nacht habe er den Ruf vernommen: *„judicio Dei sistatus sum,"* bald darauf den Ruf: *„ante judicium Dei accusatus sum"* und endlich gegen Morgen den Ruf *„justo Dei judicio judicatus sum."* Es ist sehr wohl möglich, dass derselbe Dichter oder Schauspieler — oder was das Wahrscheinlichste ist, Dichter und Schauspieler in einer Person —

der die oben erwähnten Geschichten aus dem Philander Infernalis in die erste Pickelhäringsscene einschob, auch auf den Gedanken kam, die geheimnissvollen lateinischen Ausrufe in der Faust-Comödie zu verwerthen. Alsdann wären diese Worte gleich von vorn herein in der Weise eingeschoben, wie wir sie noch im Puppenspiele vorfinden und die Erscheinung in Flammenschrift wäre erst eine spätere Zuthat.

Im siebzehnten Jahrhundert muss jedoch noch im letzten Theile des Volksschauspiels ein Gespräch zwischen Mephistopheles und Faust vorhanden gewesen sein, in welchem Mephistopheles seinem unglücklichen Opfer mit Spottreden zusetzt. Von diesem Gespräche haben sich bloss in E einige Trümmer erhalten. Dort sagt Mephistopheles zu Faust, als dieser angesichts seines nahen Todes in Verzweiflung ausbricht: „Tobe nur, tobe! Du hast die Kunst, so Dir verliehen, verachtet; hast Dich nicht begnügen lassen, sondern den Teufel zu Gast geladen und gemeint, es sei alles Gold was glänzt.“ In der letzten Scene sagt Hanswurst, der hier als Nachtwächter auftritt, zu Faust: „Ihr hättet sollen die Bärenhäuterei mit dem Teufel unterwegs lassen. Wer zuviel will haben, dem wird zu wenig, darnach einer kegelt, darnach muss er aufsetzen. Trau dem Teufel nicht, denn er ist ein Lügner und Mörder. Es gehört mehr zum Tanz, als ein paar rothe Schuhe, hättet Ihr Gott vor Augen gehabt und mit den Gaben die er verliehen, Euch begnügen lassen, dürftet Ihr diesen Reigen nicht tanzen. Man soll dem Teufel nicht so leicht zu willen sein und Glauben schenken, denn wer leicht glaubt wird bald betrogen.“ Diese sprüchwörtlichen Redensarten finden sich auch in dem alten Volksbuche, in dem Capitel „Wie der böse Geist dem betrübten Fausto mit seltzamen spöttischen Schertzreden und Sprich-

wörtern zusetzt“ (Kühne s. 125 ff.). Dort lauten die betr. Stellen: „du hast die Kunst, so dir GOtt gegeben, verachtet, dich nicht begnügen lassen, sonder den Teuffel zu Gast geladen, vnd hast die 24. Jar hero gemeynet, es seye alles Golt, was gleisset . . . Wer zuviel wil haben, dem wirt zu wenig, darnach einer Kegelt, darnach muss er auffsetzen . . . du soltest dem Teuffel nit so wol vertrawet haben, dieweil er GOttes Aff, auch ein Lügener vnd Mörder ist . . . Es gehört mehr zum Tantz, dann ein roht par Schuch, hettestu Gott vor Augen gehabt, vnd dich mit denen Gaben, so er dir verliehen, begnügen lassen, dörfftestu diesen Reyen nicht tantzen, vnnd soltest dem Teuffel nicht so leichtlich zu willen worden seyn, vnd gegläubet haben, dann wer leichtlich glaubt, wirdt bald betrogen . . .“ Dass diese Stellen aus dem Volksbuche gleich von vorn herein im Schauspiel ihren Platz da erhielten, wo wir sie in E finden, ist nicht anzunehmen, denn das Auftreten des Hanswurst in der letzten Scene stammt, wie wir sehen werden, erst aus späterer Zeit, wahrscheinlich aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, jedenfalls aber aus einer Zeit, in der das alte Volksbuch verschollen war und in der bloss solche Prosaerzählungen erhalten waren, in welchen die Spottreden des Mephistopheles fehlen; die Uebertragung muss vielmehr aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, aus der Zeit stammen, als Marlowe's Drama sich in Deutschland einzubürgern begann und als noch Exemplare des Volksbuchs in der alten Fassung circulierten, also aus derselben Zeit, in welche die übrigen Entlehnungen aus dem alten Volksbuch fallen. Wenn die Schauspieler damals, wie wir wiederholt gesehen haben, Stellen aus den deutschen Volksbüchern bei der Bearbeitung englischer Dramen benützt haben, so lag diess bei der vorliegenden Stelle ganz besonders nah, da das Citieren von

sprüchwörtlichen Redensarten in den deutschen Comödien nach englischem Geschmack sehr beliebt war. Wir können in der bekannten Sammlung der Englischen Comödien kaum eine Seite aufschlagen, ohne auf ein paar solche Redensarten zu stossen und es wäre zu verwundern, wenn die Schauspieler sich damals die Sprüchwörter des Mephistopheles hätten entgehen lassen.

Ausserdem muss das Volksschauspiel noch im siebzehnten Jahrhundert — näher können wir die Zeit nicht bestimmen — durch einen merkwürdigen kleinen Zug bereichert worden sein, von dem wir weder aus Schröder's Bericht, noch aus U Etwas erfahren, der sich aber trotzdem einer grossen Beliebtheit erfreut haben muss und auch in mehrere spätere Versionen übergegangen ist. In ELO und dem czechischen Puppenspiel, sowie in dem Berichte Sommer's und im Morgenblatt finden wir, dass bald nach dem Auftreten der Helena Mephistopheles verkündigt, Faust's Frist sei zu Ende. Als nun Faust daran erinnert, es seien erst 12 Jahre verstrichen, sagt Mephistopheles, er müsse auch die Nächte hinzurechnen, alsdann kämen 24 Jahre heraus. Eine Anspielung auf diesen Betrug des Teufels ist in dem Volksbuche vom Marschall Luxembourg enthalten. Der älteste Druck dieses Buches, den wir kennen, stammt aus dem Jahre 1702[1]). Dasselbe enthält auch einen Abdruck des Vertrags, welchen Luxembourg 1659, als er in

[1]) Des *Duc de* Luxenburgs, Gewesenen Königlichen Frantzösischen Generals und Hofmarschalls Verbündtniss, So er mit dem Satan gemacht.. Cölln 1702; vgl. Engel, Bibliotheca Faustiana No. 709. Die im Kloster III, s. 849—869 abgedruckte Offenbacher Ausgabe stimmt im wesentlichen mit der Ausgabe von 1702 überein, den Art. 8 des Vertrages, wie er hier abgedruckt ist, hat mir Herr Engel nach seinem Exemplar der Ausgabe von 1702 auf meine Bitte gütigst mit-

der Bastille gefangen sass mit dem Teufel geschlossen haben soll. Artikel 8 dieses Vertrages lautet:

„Die Jahre, auf welche sie sich mit einander vergleichen sollen in 12 Monaten, wie es nicht allein in Franckreich, sondern auch in der gantzen Welt gebräuchlich ist, bestehen, und zwar jeden Monath zu 30 oder 31 Tagen, Tag und Nacht zu 24 Stunden gerechnet. Diese Zeit nun soll sich heute anfahen, als den 2. Januar dieses 1659. Jahres, und sich endigen eben diesen Tag des 1695. Jahres, also und dergestallt, dass im geringsten nichts von dieser Zeit abgehe, und er ihm dieselbige verkürtze, oder eine falsche Rechnung und Ausdeutung, wie er wohl ehe andern gethan, daher mache."

Allerdings werden auch sonst mehrere Beispiele erzählt, wie der Teufel durch eine sophistische Ausrede die bedungene Vertragszeit abgekürzt habe [1]), jedoch die Art des Betrugs, die der Marschall durch eine genauere Praecisierung der Vertragsbedingungen vermeiden will, stimmt so auffallend mit dem Volksschauspiel überein, dass der Gedanke an eine Entlehnung aus demselben nicht zurückgewiesen werden kann.

Fassen wir nun die Resultate der obigen Untersuchungen über die Gestalt des Volksschauspiels im siebzehnten Jahrhundert zusammen, so ergibt sich folgendes: Das deutsche Volksschauspiel ist aus Marlowe's Faust hervorgegangen, der von den Englischen Comödianten nach Deutschland verpflanzt wurde. Die Abweichungen von dem englischen Original beruhen zum grössten Theil entweder auf einem Zurückgehen auf die einheimische Tradition oder sie waren durch den Geschmack und die Theaterpraxis der damaligen

---

getheilt. [1]) vgl. Düntzer. Kloster V, s. 248.

Zeit nahe gelegt, durch welche auch andre Dramen englischen Ursprungs in analoger Weise beeinflusst wurden. Ausserdem ergibt sich, dass diese Aenderungen nicht sämmtlich zu gleicher Zeit durch einen und denselben Ueberarbeiter vorgenommen sind, vielmehr muss das Volksschauspiel verschiedene Entwickelungsphasen durchgemacht haben, ehe es die Gestalt erhielt, in welcher es in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts auf den Brettern heimisch war. So können wir als sicher annehmen, dass die Entlehnungen aus dem alten Volksbuch in eine frühere Zeit zu setzen sind, als die Entlehnungen aus dem Philander Infernalis und dem Leo Armenius, dass eine Fassung existiert hat, in welcher das Volksschauspiel ungefähr auf derselben Stufe stand wie die Englischen Comödien von 1620 [1]) oder die Comödien des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Dieser Entwicklungsgang lässt uns auch darauf schliessen, dass schon im 17. Jahrhundert die Faustaufführungen bei den verschiedenen Schauspielertruppen in manchen Punkten von einander abgewichen sein müssen, ganz abgesehn von den leichteren Aenderungen, welche die Schauspieler selbst während der Aufführung vornehmen konnten.

Wenn wir das Volksschauspiel in Bezug auf seinen poetischen Gehalt mit seinem Vorbilde vergleichen, so stellt sich das Verhältniss weit günstiger, als bei den meisten andern deutschen Dramen des siebzehnten Jahrhunderts, die aus englischen Comödien hervorgegangen sind. Freilich ist von der schwungvollen Diction des Originals, wie wir sicher annehmen können, in den deutschen Faust ebensowenig etwas übergegangen, wie in den deutschen Hamlet oder

---

[1]) Dass auch der deutsche Hamlet in früherer Zeit auf dieser Stufe stand, hat Cohn a. a. O. s. CXX vermuthet.

den deutschen Romeo; dagegen bot sich aber den Schauspielern für die Faustcomödie in der einheimischen Ueberlieferung ein reicher Schatz von poetischen Motiven, den sie mit vielem Geschick verwertheten. Namentlich zeugt die Umarbeitung der letzten Scenen von einer dramatischen Gestaltungskraft, die unsre Bewunderung erregen muss; durch diese Umarbeitung gewann das deutsche Drama ein festeres Gefüge, eine wirksamere Steigerung des Effects als das englische Vorbild, während durch die damit verbundene Neugestaltung der Helenascene das tragische Geschick Faust's eine neue, tiefere Motivierung erhielt.

Dass das Volksschauspiel in der Gestalt, welche es in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts angenommen hatte, sich einer grossen Beliebtheit erfreute, dafür liegen mehrere Zeugnisse vor. Eines der ältesten Zeugnisse enthält des Altdorfer Professors Johann Conrad Dürr *epistola ad Georgium Sigismundum Führerum de Johanne Fausto,* in welcher von dem *fictitius et scenicus Faustus* die Rede ist.[1]) Der erste ausdrückliche Hinweis auf die Beliebtheit der Faustcomödie findet sich aber in Neumann's *disquisitio historica de Fausto praestigiatore* (1683), wo es von Faust heisst: *Adeo quidem obscuram satis vitam transegit praestigiator, futurus longe obscurior nisi in scenam toties atque theatrum tragicum fuisset productus.*[2]) Hieraus geht nicht nur hervor, dass die Faustcomödie sehr häufig aufgeführt wurde, sondern es bestätigt sich auch, dass die Sage in erster Linie durch das Drama und nicht durch die Prosa-

---

[1]) (Schelhorn), *Amoenitates literariae* V. Frankf. und Leipzig 1726. s. 76.

[2]) Johann Georg Neumann, *Disquisitio historica de Fausto praestigiatore* . . . . Wittenberg 1683. C 3^{b}.

erzählungen im Volke lebendig blieb. Von grossem Interesse ist ferner eine Hindeutung auf die Faustcomödie, welche sich in den breitspurigen und schwerfälligen Anmerkungen findet, mit denen die Ausgaben des Simplicissimus seit 1684 verunstaltet wurden [1]): „Was für garstige, verlarfte Teufelsbildnüsse werden nicht zu Fast-nachtzeiten offt an manchen Orten gemachet, ausgekleidet und angestellet . . Was agiret spielet und sihet man doch lieber als die Historiam des verruchten Ertz-Zauberers, Doct. Johannis Fausti, darum, dass ein Hauffen Teuffel darinnen allezeit eingeführet, und in allerhand abscheulichen Gebärden vorgestellet werden. Da doch bekant, wie schon so manches mal bey solchen teufflischen Masqueradentänzen und Fausti-Comödien sich aus Verhängnüs Gottes auch rechte Teuffel unter denen so verstellten mit eingefunden, und man nicht gewusst, wo dieser Vierde, oder Siebende, oder Zwölffte (wie in verschiedenen Begebenheiten geschehen, dass einer zuviel gewesen) herkommen?“ Auch der Verfasser der „historischen Remarquen über Dr. Johann Faustens Leben“ [2]) spricht davon, dass „die theatralischen Vorstellungen des Faust schon im siebzehnten Jahrhundert sowohl in Städten, als auch auf dem Lande gegeben wurden.“ Barthold Feind führt gleichfalls in den „Gedancken von der Opera“ den Faust als eine beliebte deutsche Comödie an. [3]) Von der Beschwerde der

[1]) Der abenteuerliche Simplicissimus und andere Schriften von Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen. Herausg. v. A. Keller. Bd. I (Lit. Ver. Bd. 33.) Stuttg. 1854. s. 271.

[2]) Historische Remarquen über Johann Faustens, des Schwartzkünstlers, Geführtes Leben . . . s. a. (1722) s. 3. Ich citiere nach Düntzer, Kloster V s. 10, 240.

[3]) Barthold Feindes Deutsche Gedichte. Stade 1708, s. 94. Feind spricht davon, dass viele Leute für die Oper kein richtiges Verständniss hätten und „dass viele mehr an einer teutschen Comedie von Dr.

Berliner Geistlichkeit über die Faustcomödie, sowie von dem Hinweis, der sich in der Abhandlung Georg Christian Wagner's findet, war bereits oben die Rede. Diese letzteren Zeugnisse reichen jedoch bereits in eine Zeit hinein in welcher das deutsche Theater neue Anregungen erhalten hatte, die auch das Volksschauspiel vom Doctor Faust durchdrangen und umgestalteten. Der Betrachtung dieser Periode wird das folgende Capitel gewidmet sein.

Faust und einem Holländischen *Klucht of Bly-Spel van Jan Claassen, de Vreyer in de Kist, of de dry boose Grieten haar Vermaack finden,* so man ihnen von Hertzen gönnet."

VIERTES CAPITEL.

Es ist bekannt, dass das deutsche Theater im siebzehnten Jahrhundert von dem Auslande in der mannigfachsten Weise beeinflusst wurde, dass englische, französische, holländische, spanische, italienische Einwirkungen sich in der Wahl wie in der Behandlungsweise der dramatischen Stoffe geltend machten. Die Art, wie sich diese Einwirkungen zeigen, ist in den allgemeinsten Umrissen von Koberstein charakterisiert. Der Einfluss des englischen Dramas ist bereits von mehreren Forschern behandelt worden; umfassendere Untersuchungen über den Einfluss des holländischen, italienischen, französischen und spanischen Theaters auf das deutsche Volksschauspiel, aus welchen gewiss auch die vorliegende Arbeit grossen Vortheil hätte ziehen können, liegen leider bis jetzt nicht vor.[1]) Soviel

[1]) vgl. Koberstein II. s. 264—69. — Die Einwirkung des holländischen Theaters ist in der neuesten Geschichte desselben von Ferdinand v. Hellwald (Rotterdam 1874) leider sehr wenig eingehend behandelt; für eine Untersuchung über die Einwirkung des spanischen Theaters,

können wir jedoch deutlich erkennen, dass in der ersten Zeit der englische Einfluss überwog, welchem, wie wir wissen, auch die Faustcomödie ihren Ursprung verdankt, dass aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der italienische Einfluss mehr und mehr in den Vordergrund trat; wir können noch verfolgen, wie sich die stehenden Figuren des italienischen Theaters allmählich auf der deutschen Bühne einbürgerten. Der erste Italiener, dessen Auftreten in Deutschland beglaubigt ist, ist der Pulcinello Stefano Landolfi, welcher 1668 die Erlaubniss erhielt, mit seiner Bande in Sachsen zu agieren.[1]) Auch bei der berühmten Velthen'schen Truppe soll sich eine Zeit lang ein Italiener Bastiari aufgehalten haben.[2])

Gegen Ende des Jahrhunderts wurde die Verbreitung der italienischen Vorbilder bedeutend erleichtert durch Gherardi's *théatre italien,* welches seit 1694 zu Paris erschien.[3]) Dasselbe enthielt eine reiche Sammlung von Stücken, die von italienischen Schauspielern in Paris zur Aufführung gebracht worden waren. Die Fülle von comischen Motiven, welche sich in dieser Sammlung darbot, wurde nicht nur in Burlesken, sondern auch in den comischen Partien ernsterer Stücke verwerthet, in welchen sich nun

an welcher nach Koberstein's Auseinandersetzung a. a. O. nicht mehr gezweifelt werden kann, findet sich noch viel unbenutztes Material in den verschiedenen Theatergeschichten zerstreut; auch die Frankfurter Theaterzettelsammlung enthält Ankündigungen von Dramen, welche deutlich auf spanischen Ursprung zurückweisen.

[1]) Fürstenau a. a. O. I, s. 228.

[2]) Flögel, Geschichte des Groteskekomischen. Liegnitz und Leipzig 1788, s. 146.

[3]) Le Théatre Italien. Paris 1694—1700. Spätere Auflagen 1717, 1721, 1746. vgl. Adelung-Jöcher s. v. Gherardi.

das comische Element mehr und mehr in den Vordergrund drängte. Von grossem Einfluss wurde auch ein anderer Bestandtheil dieser italienischen Comödien, die Zaubereien und Verwandlungen, welche gleichfalls nicht bloss zur Erhöhung des comischen Effects angewendet wurden, sondern auch viele Motive darboten, die in den ernsten Scenen benutzt werden konnten. Dass in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts mehrere Truppen direct aus dem *théatre italien* schöpften, ist uns ausdrücklich bezeugt: Weisse erzählt es in seiner Selbstbiographie von der Müller'schen Truppe in Leipzig, Förster theilt ein Actenstück mit, aus welchem die Benutzung des *théatre italien* durch die Eckenberg'sche Truppe hervorgeht.[1])

Was die Faustcomödie betrifft, so glaube ich, dass die Ankündigung der Bremer Aufführung zuerst Spuren dieser Einflüsse zeigt; die Angabe, dass Pickelhäring von bezauberten Vögeln in der Luft vexiert wird, die Ausschmükkung der Bankett-Scene scheint darauf hinzuweisen. Aus dem Umstande, dass die lustige Person Pickelhäring und noch nicht Harlekin heisst, wie sie, nachdem der Einfluss der italienischen Comödie weiter um sich gegriffen hatte, in Norddeutschland fast allgemein genannt wurde, aus diesem Umstande scheint hervorzugehen, dass die Bremer Aufführung in die Zeit fällt, in welcher die italienische Comödie begann, sich einzubürgern. In diesem Falle könnte mit der in Bremen auftretenden Truppe von „sächsischen hochdeutschen Comödianten" schwerlich eine andere gemeint sein, als die Velthen'sche, die sich in den achtziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts in diesen Gegenden auf-

[1]) Christian Felix Weissens Selbstbiographie. Leipzig 1806, s. 8. Förster, Friedrich Wilhelm I. Bd. I. Potsdam 1834, s. 311.

gehalten haben muss. 1688 befand sie sich in Hamburg und führte dort eine Nachcomödie auf: „Des einfältigen Trappolino Widerwärtigkeit im Heirathen, durch Pickelhäring angestiftet", welche schon in dem Namen des einen Haupthelden den italienischen Einfluss zeigt.[1])

Die Anregungen, welche das italienische Theater bot, wurden indess nirgends in originellerer und bedeutenderer Weise verwerthet, als in Wien. Devrient hat bereits auseinander gesetzt, aus welchen Gründen dort gerade das comische Theater zur höchsten Blüthe gedeihen musste; er weist darauf hin, wie dort bei dem derb sinnlichen, lachlustigen Geschmacke eines behaglich heiteren Publicums, eines leichtblütigen Adels, der dreiste Humor nicht fürchten durfte, auf eine wählerische Critik oder auf Anstandsrücksichten zu stossen und wie bei der Stabilität des Theaters, die wir in Wien weit früher finden, als im übrigen Deutschland sich bald ein vertraulicheres Verhältniss zwischen Publicum und Schauspieler entwickelte, das den Schauspielern eine grössere Berufsfreudigkeit und Sicherheit verleihen musste.[2]) In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war es vorzüglich ein Wiener Schauspieler, der nicht nur durch die reiche Fülle seines comischen Talents die ungetheilte Zuneigung des Publicums seiner Zeit errang, sondern auch durch die originelle Art, wie er die überlieferten comischen Motive weiter bildete, schon frühe die Aufmerksamkeit der Literatoren auf sich hinlenkte. Es ist diess der Leiter der privilegierten Bühne am Kärnthner Thor, Joseph Anton Stranitzky. Wie sich die Wiener Theaterzustände zu seiner Zeit gestalteten, davon können

---

[1]) Schütze, a. a. O., s. 34.

[2]) Devrient a. a. O. I, s. 328 u. 339.

wir uns einen Begriff machen aus den Manuscripten von Haupt- und Staatsactionen, welche aus dieser Zeit erhalten sind, sowie aus der „Ollapatrida," einer Sammlung von comischen Scenen, welche Stranitzky durch den Druck veröffentlichte. [1]) Wir können hiernach erkennen, dass Stranitzky als Leiter der Wiener Bühne sich der Neigung zur Hervorhebung des comischen Elementes anschloss, welche sich damals, wie wir gesehen haben, auf den deutschen Bühnen zeigte, dass auch bei ihm überall der Einfluss der italienischen Comödie bemerkbar ist, die er nicht nur durch das *théatre italien*, sondern auch durch eigene Anschauung in Italien selbst kennen gelernt hatte und dass er es ebensowenig wie seine Collegen im übrigen Deutschland verschmähte, den Sinnenreiz durch Verwandlungen und Zauberkünste zu erhöhen.

Als die wichtigste Neuerung Stranitzky's wird gewöhn lich bezeichnet, dass er den Harlekin, um mit Devrient zu reden, zum alten deutschen Hanswurst zurückformte. Freilich kann man nicht sagen, dass er damit eine vollständig vergessene Gestalt wieder auferweckte; denn wenn auch im siebzehnten Jahrhundert Pickelhäring und später Harlekin die beliebtesten comischen Figuren waren, so kann doch nachgewiesen werden, dass auch Hanswurst damals hin und wieder auf den Brettern erschien. [2]) Soviel aber ist sicher,

[1]) vgl. Carl Weiss, die Wiener Haupt- und Staatsactionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Wien 1854. — Ollapatrida Des Durchgetriebenen Fuchsmundi . . . An das Licht gegeben von Schalck Terrae 1722. Dass Stranitzky bei Abfassung der Ollapatrida das *théatre italien* benützte, hat Henneberger in den Blättern für literarische Unterhaltung 1859, s. 461 f. nachgewiesen.

[2]) Zu den Belegen, welche sich im Grimm'schen Wörterbuch finden, kann noch hinzugefügt werden, dass in der im „Liebeskampff"

dass Stranitzky es war, der den Hauswurst zu der beliebtesten comischen Figur des deutschen Theaters erhob. Namentlich setzte ihn die Stabilität des Wiener Theaters in die Lage, seiner lustigen Person durch locale Beziehungen, besonders auch durch Verwendung des Dialects ein bestimmteres Gepräge zu geben, was den herumziehenden Schauspielertruppen versagt war.

War auf diese Weise der lustigen Person auf der Wiener Bühne ein individuelleres Leben verliehen, so konnte um so leichter eine weitere Aenderung eintreten, auf welche, soviel mir bekannt, zuerst von Weiss [1]) hingewiesen wurde. Es zeigt sich nämlich in den Wiener Haupt- und Staatsactionen das Bestreben, die lustige Person mit dem eigentlichen Gange der Handlung in eine engere Beziehung zu setzen, als diess nach allem, was wir wissen, in der früheren Zeit, namentlich in den Englischen Comödien der Fall war; Hanswurst tritt nicht mehr als eine wesentlich episodische Figur auf. Ausserdem zeigt sich das Bestreben, ihn im Laufe desselben Stückes in möglichst mannigfaltigen Situationen auftreten zu lassen, auf welche dann auch in den Ankündigungszetteln hingewiesen wird. Ein Faustmanuscript aus dieser Zeit der Wiener Bühne hat sich leider nicht erhalten, dass jedoch der Faust zu Stranitzky's Zeit ein Repertoirestück der Wiener Bühne war, können wir nach der grossen Beliebtheit dieser Dramas, sowie nach dem Umstande, dass dasselbe zu einem Ballet verwendet wurde, mit Bestimmtheit annehmen; zudem erwähnt der Minorit

abgedruckten Comödie von der „Macht des kleinen Knaben Cupidinis" die lustige Person Hans Worst heisst. Als Begleiter eines Zahnbrechers kommt Hans Wurst oder Hans Supp im Simplicissimus vor. Continuatio, Cap. I, ed. Keller Bd. II (Lit. Ver. XXXIV) s. 826.

[1]) a. a. O. s. 48.

Georg König aus Solothurn, welcher im Jahre 1715 eine Reise nach Wien unternahm, dass dort die Faustcomödie aufgeführt worden sei.[1]) Andere Nachrichten liegen nicht vor, trotzdem können wir uns denken, wie eine solche Wiener Faustaufführung ausgesehen haben mag, da wir die characteristischen Merkmale der Wiener Comödie kennen und zu der Annahme berechtigt sind, dass auch die Faustcomödie in Wien die Eigenthümlichkeiten des dortigen Theaters in sich aufnahm.

Von diesen characteristischen Eigenthümlichkeiten wurde für unser Volksschauspiel keine so wichtig wie die enge Verbindung der comischen und tragischen Scenen. Hierdurch wurde in die alte Faustcomödie ein ganz neues Moment hineingetragen: der lustige, in seiner Beschränktheit behagliche Hanswurst trat in einen parodistischen Gegensatz zu dem himmelanstrebenden Faust. Freilich musste eine solche Gegenüberstellung der tragischen und der comischen Hauptperson auch in andern Dramen, in denen Ernst und Scherz gemischt war, sehr nahe liegen; kein anderer Stoff war jedoch zur Durchführung dieses Gegensatzes so geeignet, welcher um so eigenthümlicher wirkt, als er offenbar nicht das Resultat einer tieferen Ueberlegung ist, sondern sich ganz ungesucht von selbst darbot. Es entstand eine Fülle von neuen Situationen, in denen Hanswurst bald seine eigene hausbackene Weisheit dem kühnen Fluge der Gedanken Faust's entgegenstellt, bald auch auf seine Art sich

[1]) Des Minoriten Georg König von Solothurn Wiener-Reise. Von Jacob Bächtold. (Separat-Abdruck aus dem „Urkundio"). s. 74, 22. [Juli] Nachmittag wurd im spihlhauss unter dem titul leben und todt Doctor Faustus vorgestellet; unter anderen ein koch hervorkame, der alles, was zu einer taffel gehört, tisch, stuhl, blatten mit speisen &c. aus dem sack gezogen."

mit den unheimlichen Höllenmächten auseinandersetzt, mit denen er bei all seiner Beschränktheit besser fertig wird, als der gelehrte Professor. Der ganze Character des Stückes wurde durch diese Gegenüberstellung verändert; erst jetzt erhielt das Volksschauspiel die Gestalt, in welcher es das Vorbild zu Goethe's Dichtung wurde, die Gestalt, an welcher die Faustcritiker die eigenthümlichen Schönheiten der alten Faustcomödie zu entwickeln pflegen und in der That zeigt sich das Faustdrama von diesen neuen Elementen so durchdrungen, dass es aus der Bearbeitung eines ausländischen Stückes ein ganz neues poëtisches Erzeugniss, ein echt deutsches Volksstück geworden ist. Zum düstern Ernst der alten Sage gesellt sich der sprudelnde Humor der Wiener Comödie, dazwischen spielen die abenteuerlichen Verwandlungen und Zaubereien des *théatre italien*; so fanden sich schon damals die Elemente zusammen, die in späterer Zeit der grosse Meister der phantastischen Volkscomödie, Ferdinand Raimund mit bewusster Meisterschaft vereinte. Eine allzu ideale Vorstellung werden wir uns freilich von einer Wiener Faustaufführung der damaligen Zeit doch nicht machen dürfen. Gewiss ging auch in den Faust manches von der unsäglichen Plattheit und Gemeinheit über, die wir neben Spuren von wahrhaft genialem Humor bei den Wiener Comikern dieser Zeit finden; auch können wir annehmen, dass in der Faustcomödie ebenso wie in den noch vorhandenen Haupt- und Staatsactionen die Comik sich manchmal in ernste Situationen in unerquicklicher Weise eindrängte.

Die Art wie Stranitzky die Anregungen der italienischen Comödie verwerthete, erfreute sich nicht nur in Wien selbst, sondern auch „draussen im Reich" des lebhaftesten Beifalls. Sie wurde durch österreichische Schauspielertruppen, wie

die Kurz'sche und die Schuch'sche im übrigen Deutschland weiter verbreitet und auch diejenigen Truppen, welche sich vorzugsweise in Norddeutschland aufhielten, scheinen österreichische Mitglieder mit besonderer Vorliebe aufgenommen zu haben. Stranitzky's Olla potrida wurde auch in Norddeutschland von den Schauspielern fleissig benutzt [1]) und wenn wir in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die lustige Person nicht selten als Hanswurst bezeichnet finden, so ist diess sicherlich auf den Einfluss der Wiener Comödie zurückzuführen; ebenso scheint die Manier, auf dem Theaterzettel die verschiedenen Situationen anzuzeigen, in welchen die lustige Person auftritt, von dem Wiener Theater entlehnt zu sein. Einen schlagenden Beweis, wie weit sich die Wiener Haupt- und Staatsactionen im nördlichen Deutschland verbreiteten, liefert eine in Reichard's Theatercalender [2]) mitgetheilte Notiz über die Aufführung einer „Burleske, Wenceslaus, König in Polen" in Stade im Jahre 1754, welche offenbar aus dem bei Weiss abgedruckten Johannes von Nepomuk hervorgegangen ist. Es zeigt sich diess namentlich auch in der Gleichheit des Namens der lustigen Person, denn der im Theatercalender erwähnte Doctor Barbara ist niemand anders als der Doctor Babra der Wiener Comödie.

Auch die Faustcomödie verbreitete sich über Deutschland mit allen den Umgestaltungen, welche sie in Wien erfahren hatte. Wenn wir auch leider die Art, wie diess geschah, nicht an der Hand von zeitgenössischen Berichten im Einzelnen verfolgen können, so dürfen wir doch mit Bestimmtheit annehmen, dass die österreichischen Schau-

---

[1]) vgl. Gottsched, critische Dichtkunst. 3. Aufl. 1742, s. 739.

[2]) Theatercalender auf das Jahr 1776. Gotha, s. 138.

spielertruppen bei ihren Faustaufführungen [1]) die Wiener Umarbeitung zu Grunde legten und dass auch andere deutsche Truppen einige der wirksamsten und beliebtesten Bestandtheile dieser Umarbeitung in ihre Texte hinübernahmen. Einen unumstösslichen Beweis hierfür liefern uns die Puppenspiele, welche sämmtlich mit Ausnahme von U auf der Wiener Umarbeitung beruhen und welche in Verbindung mit den spärlichen Nachrichten über Aufführungen des Volksschauspiels im achtzehnten Jahrhundert uns für den soeben berührten Mangel an ausführlicheren zeitgenössischen Berichten einigermassen entschädigen können.

Man sieht, dass wir der Faustcomödie des achtzehnten Jahrhunderts nur durch eine Reconstructionsarbeit näher treten können, ähnlich wie sie für die Erkenntniss der Faustcomödie im siebzehnten Jahrhundert erforderlich war. Nur ist die Arbeit im vorliegenden Falle aus mehreren Gründen bedeutend schwieriger. Vor allen Dingen haben die in Betracht kommenden Puppenspiele den Character des Volksschauspiels, wie es im achtzehnten Jahrhundert gangbar war, nicht so treu bewahrt, wie U den Character des Volksschauspiels im siebzehnten Jahrhundert bewahrt hat. Ein weiterer Grund liegt darin, dass schon im achtzehnten Jahrhundert die Schauspieler mit der Ueberlieferung sehr willkürlich umsprangen. So wird unser Volksschauspiel auf dem Kurz'schen Theaterzettel als eine „auf verschiedene Art schon gesehene grosse Maschinen-Comödie" bezeichnet. Auf dem Frankfurter Theaterzettel No. 103 heisst es „dass heute ganz besondere Auszierungen des Theatri, Machinen und Arien zum Vorschein kommen werden." In ähnlicher

[1]) z. B. Schuch bei der Faustaufführung in Mainz 1746, vgl. Reichards Theaterjournal für Deutschland. Stück I. 1777, s. 64.

Weise machen die Brandenburg-Baireuth'schen Comödianten, wel he 1746 in Hamburg ihre Marionetten producierten, auf die Vorzüge ihrer Faust-Version vor andern Versionen aufmerksam: „diese Tragödie wird von uns, als sonst von andern geschehen, so fürchterlich nicht vorgestellt, sondern es kann sie Jedermann mit allem Pläsir ansehen." [1]) Auch aus dem oben mitgetheilten Bericht Nicolai's können wir ersehen, dass die Ueberlieferung in beständiger Fluctuation begriffen war. Am deutlichsten zeigt sich jedoch dieser stetige Wechsel bei einer Vergleichung der Berichte Horn's und v. d. Hagens, die beide den Faust von der Schütz-Dreher'schen Gesellschaft spielen sahen. Die Hauptursache für diese Mannigfaltigkeit liegt offenbar in der gesteigerten Concurrenz der Schauspielertruppen, die einander durch neue und überraschende Effecte zu überbieten suchten [2]); in die Faustcomödie mögen ausserdem manche Veränderungen durch Entlehnung aus den zahlreichen andern Zaubercomödien hineingekommen sein, welche gewiss vieles enthielten, was sich leicht in unser Volksschauspiel übertragen liess. [3]) Dass

[1]) Schütze a. a. O. s. 100.

[2]) Die nachtheiligen Wirkungen dieses Umstandes hat Devrient I, s. 356 f. geschildert.

[3]) Zu den beliebtesten unter diesen Zaubercomödien gehören u. a. Don Juan, Medea, Circe. Ein Haupteffectstück, die Verwandlung Harlekins in einen Nachtstuhl finden wir in beiden letzteren Comödien wieder. Eine andere Comödie dieser Art *„L'amour enchantée ou Faustine enchanteuse par l'amour.* Das ist: Faustina eine Zauberin aus Liebe" (vgl. Litterarische Beilage z. d. Schlesischen Provinzialblättern Bd. XXVII (Jan. — Juni 1798) s. 187 scheint eine Nachahmung unseres Volksschauspiels zu sein. Die verloren gegangene Comödie Faustina von Christian Weise (vgl. Goedeke, Grundriss s. 523) hat mit dieser Faustina schwerlich etwas zu thun. Andere, wie die Comödien Christoph Wagner, Johannes de Luna, Colombine's Leben

die Schauspieler es mit solchen Entlehnungen nicht sehr genau nahmen, ist sicher; wir werden im weiteren Verlauf der Untersuchung mehrere Beispiele dafür zu erwähnen haben.

Hierdurch erklärt es sich auch, dass der Werth dieser Puppenspiele und ihre Bedeutung für die Erkenntniss der alten Wiener Faustcomödie in den verschiedenen Scenen sehr verschieden ist und dass man keines derselben in seiner Stellung zu den übrigen so characterisieren kann, dass diese Characteristik auch für alle einzelnen Theile zutrifft. Wenn trotzdem im Folgenden über jedes dieser Puppenspiele als Ganzes ein Urtheil gefällt wird, so mache ich schon im voraus auf die Modificationen aufmerksam, welche diese Urtheile späterhin bei der näheren Betrachtung der Puppenspiele erleiden werden.

A steht von allen Puppenspielen der Wiener Umarbeitung am nächsten und zwar weniger, was den Gang der Handlung, sondern namentlich, was das Colorit und den scenischen Aufbau betrifft. Es wird sich diess bei der Analyse der Puppenspiele deutlich zeigen; hier sei bloss darauf hingewiesen, dass der österreichische Dialect des Hanswurst sich nirgends sonst so rein erhalten hat und dass die comischen Scenen vielfach nur angedeutet sind;

---

und Tod, Die triumphierende Freiheit werden weiter unten Erwähnung finden. Auch Holberg spielt einmal auf eine solche Comödie an. In dem Lustspiel *Hèxeri eller blind Allarm* (Act I, Sc. I) führt er einen Schauspieler Leander vor, der sich die Rolle des Polidorus einstudiert und in dieser Rolle den Geist Mephistopheles beschwört (*Holbergs udvalgte Skrifter* ed. Rahbek Bd. III, 1804.) Auf welches Stück sich diess bezieht. weiss ich nicht; für diejenigen, welche der Frage etwa weiter nachgehen wollten, sei bemerkt, dass sie in dem von Gottsched (Nöthiger Vorrath I, s. 303) unter dem Jahre 1726 angeführten Drama Polydorus vergeblich suchen würden.

die vollständige Fixierung dieser Scenen durch die Schrift fand gewiss erst in späterer Zeit statt. A ist auch neben O und der Version, über welche Sommer berichtet, die einzige, in welcher die Handlung in drei Acte oder, wie im Texte steht, Theile zerfällt (Die Bezeichnung „Acte“ wird für die Unterabtheilungen angewendet). In gleicher Weise zerfallen die Wiener Haupt- und Staatsactionen in drei Theile. Auch bei andern Repertoirestücken des Augsburger Puppentheaters, welche wir noch mehrmals zur Vergleichung herbei ziehen können, finden wir dieselbe Eintheilung [1]) die freilich bei der Faustcomödie die allernaturgemässeste ist, denn die Erlebnisse Faust's vor, während und nach der Reise bilden drei an Umfang ungefähr gleiche, in sich zusammenhängende Abschnitte. In den Theilen, welche von der Wiener Umarbeitung weniger berührt wurden, zeigt sich A mit U verwandt, so dass es zur Aufhellung unklarer Stellen in U dienen kann. vgl. oben s. 83 f. Es stimmt dieser Umstand vollständig zu dem, was oben

---

[1]) Hierher gehört der Don Juan (abgedruckt Kloster III, s. 699—725), ferner der König Cyrus (Engel, deutsche Puppencomödien Hft. III 1875), welcher durch die Beziehung auf das Dorf Lechhausen bei Augsburg s. 92 seinen Ursprung verräth. Von den drei Stücken welche Engel im Manuscript bei Scheible in Stuttgart fand (vgl. Hft. IV 1877, s. 6) und welche, wie er in Erfahrung brachte, von früheren Marionettentheatern in Augsburg und Ulm herstammen, weisen zwei „Almanda, die wohlthätige Fee“ und „Das Reich der Todten“ mit Bestimmtheit auf das Augsburger Puppentheater zurück. Beide sind in drei Theile eingetheilt. Das „Reich der Todten“ stammt jedoch ursprünglich aus dem nördlichen Deutschland. Man sieht daraus, dass die Eintheilung in drei Acte allein für die oben behauptete nahe Verwandtschaft zwischen A und der Wiener Faustcomödie wenig beweisen würde. Ueber die Eintheilung in drei Acte vgl. auch Gottsched, nöthiger Vorrath I, s. 233.

über die Entstehnng der Wiener Faustcomödie gesagt worden ist. An mehreren Stellen ist freilich auch in A die Ueberlieferung arg corrumpiert; namentlich sind die Scenen am Fürstenhofe, die erste Beschwörungsscene und die letzte Scene zwischen Faust und Mephistopheles ganz von fremden Elementen durchsetzt, deren Herkunft weiter unten nachgewiesen werden soll; aber diese späteren Zusätze tragen ihren fremdartigen Character so deutlich an der Stirn, dass sie leicht ausgeschieden werden können und zum Glück haben andere Versionen, die sich im Uebrigen von der Wiener Umarbeitung weiter entfernt haben, gerade in diesen Scenen die Ueberlieferung treuer bewahrt als A.

G und L haben sich viel weiter von der Wiener Umarbeitung entfernt. G ist jedoch von diesen beiden Versionen für unsere Untersuchung die wichtigere, weil hier die neuen Elemente sehr ungeschickt eingefügt sind und sich durch ihren ganzen Ton von dem Alten unterscheiden; in L dagegen sind die Bestandtheile, die sich zu verschiedenen Zeiten angesetzt haben, wahrscheinlich noch in unserm Jahrhundert einer nivellierenden Ueberarbeitung unterworfen worden, durch welche viel von dem characteristischen Puppenspielton verloren gegangen ist.[1]) Ferner finden wir Zusätze, welche dazu dienen sollen, aus einer Scene in die andre hinüber zu leiten oder Ereignisse, welche erst später zur Darstellung gebracht werden, im voraus zu motivieren. Aus den Anmerkungen, mit welchen L vom Herausgeber begleitet ist, können wir jedoch erkennen, dass bei der Aufführung manches von den überflüssigen Zusätzen des Ueber-

[1]) Dass L die ursprüngliche Gestalt des Volksschauspiels enthalte, wie der Herausgeber meint, daran ist natürlich nicht zu denken. vgl. auch Düntzer in der allgemeinen Monatsschrift für Literatur 1850 Bd. II, s. 229—232.

arbeiters ausgelassen wurde, aber auch manche ältere Bestandtheile wieder hinzukamen, die in der Neubearbeitung nicht vorhanden sind. In der Rolle der lustigen Person begegnen wir mehrmals Spuren des sächsischen Dialects; die unanständigen Witze sind zum grössten Theil entfernt oder abgeschwächt.

Ganz anders steht es mit E, W und S. Auch in diesen Versionen finden wir, wie in A, G, L manches, was nicht ursprünglich in der Wiener Umarbeitung gestanden haben kann. Während wir uns jedoch in den letzteren Versionen diese fremdartigen Bestandtheile so erklären müssen, dass im Laufe der Zeit die Wiener Faustcomödie in der mannigfachsten Weise interpoliert und umgemodelt wurde, reicht für die Abweichungen von der Wiener Umarbeitung in E, W, und S dieser Erklärungsgrund nicht aus. Wir finden vielmehr in diesen Versionen manche Bestandtheile der vorwienerischen Faustcomödie, welche entweder in dem Text, aus welchem die Wiener Umarbeitung hervorging, nicht vorhanden waren, oder dieser Umarbeitung zum Opfer fielen. Die Texte, aus welchen E, W und S hervorgingen, können also nur dadurch entstanden sein, dass sich die Wiener Umarbeitung, nachdem sie sich über Deutschland verbreitet hatte, mit alten, von dem Einfluss dieser Umarbeitung noch unberührten Texten vermischte. Wann diese Vermischung stattfand, ist ungewiss; wir können aber annehmen dass die Texte, aus welchen durch Einmischung Wienerischer Bestandtheile diese Puppenspiele, resp. ihre Vorlagen entstanden, einander nahe verwandt waren.

Von dem wichtigsten Puppenspiel dieser Gruppe, von E war bereits mehrmals die Rede; wir haben gesehen, dass hier manche alte Züge erhalten sind, die sich selbst in U nicht mehr finden. Trotzdem ist der Gesammtcharacter ein weniger alterthümlicher, als der von manchen andern Ver-

sionen. E ist nämlich noch in unserm Jahrhundert in ähnlicher Weise wie L, nur mit weit grösserem dramatischem Geschick überarbeitet; auf die Bühnenanweisungen ist eine grosse Sorgfalt verwendet und durch das ganze Stück herrscht ein völlig einheitlicher Ton. Im Ausdruck zeigt sich in E eine nähere Verwandschaft mit A, als in den übrigen Puppenspielen dieser Gruppe.

W ist das Resultat einer ähnlichen Umarbeitung, nur sind hier die Unebenheiten nicht mit solchem Geschick geglättet, wie in E. Eine eingehendere Darlegung des Verhältnisses, in welchem die Weimarer Handschriften zu einander stehen, würde für unsern nächsten Zweck ohne Bedeutung sein.

In S finden wir von einer solchen überarbeitenden Thätigkeit nicht die Spur. Hier stehen, ähnlich wie in einem andern Repertoirestück des Strassburger Puppentheaters, in der von Scheible mitgetheilten Don Juan-Comödie [1]) die heterogensten Bestandtheile ganz unvermittelt neben einander, der Text wimmelt von Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüchen. In der Rolle des Hanswurst haben sich hier weit mehr locale Beziehungen erhalten, als in den übrigen gedruckt vorliegenden Puppenspieltexten; es sind viele französische Worte und Redensarten eingestreut: der Sou kommt als Münze vor, Hanswurst Vater wird als Galeerensträfling erwähnt.

O ist von dem Marionettenspieler Wiepking, wie dieser selbst Hrn. Engel mitgetheilt hat, aus verschiedenen andern Texten zusammengeflickt, steht übrigens im Ganzen auf dem Boden der Wiener Umarbeitung. An mehreren Stellen sind Anspielungen auf Oldenburger Localverhältnisse eingefügt.

---

[1]) Kloster III, s. 725—759.

Auch die verschiedenen Berichte und Theaterzettel zeigen mit Ausnahme der Schröder'schen Aufzeichnungen und der Ankündigung der Bremer Aufführung sämmtlich deutliche Spuren der Wiener Umarbeitung.

Ehe wir uns nunmehr zur Analyse des Inhalts dieser Puppenspiele wenden, bleibt uns noch übrig, die Verse die wir in denselben finden, vom Gang der Handlung abgelöst näher zu betrachten. Nur bei einigen wenigen Versen wird es sich empfehlen, sie vorläufig unberücksichtigt zu lassen und sie erst im Zusammenhang mit der Analyse zu erörtern.

Die Alexandriner, welche wir in U gefunden haben, sind zum grossen Theil verschwunden; in E treffen wir jedoch mehrere wieder, was nach dem, was wir über diese Version wissen, ganz natürlich ist. In dem Vorspiel finden wir ausser dem in U bereits vorhandenen Alexandrinerpaare: „Nun will ich fröhlich sein" etc., noch andere Alexandriner, die wahrscheinlich in der Vorlage von U noch nicht vorhanden waren. Eines von diesen Alexandrinerpaaren:

> Auf, auf! Ihr faulen Teufel, erscheinet vor mir schnelle,
> Ihr Furien herbei! vor meinen Thron der Hölle!

hat sich in verstümmelter Gestalt in S erhalten:

> Auf, auf ihr faulen Teufel, erscheinet vor mir schnelle,
> Streuet Schwefel, Pech an alle Ort und Stelle.

Ebenso finden wir in der Verschreibungsscene die beiden vom Schutzgeist gesprochenen Alexandrinerpaare wieder, nur sind die Verse:

> O Fauste; o weh, dein Seel fängt an zu sinken!
> Du musst in Ewigkeit im Schwefelpfuhl ertrinken

durch folgende modernisierte Verse ersetzt:

> O Faustus, wehe, weh! am Bösen sich zu binden,
> Nun musst in Ewigkeit Du Höllenqual empfinden.

Derjenige, welcher diese Verse umgestaltete, nahm offenbar Anstoss daran, dass in seiner Vorlage das Ertrinken als eine Beschäftigung aufgefasst war, die *in infinitum* fortgesetzt werden könne. Wenn wir in E ausserdem die Verse finden:

> Welch Schicksal hast Du, Faust, Dir selber nun erkoren.
> Giebst Du die Handsshrift hin, bist ewig Du verloren

so kann uns diess auf die Vermuthung bringen, dass wir in den Worten in U:

> Faust gib die Handschrift nicht von dir, oder du bist in Ewigkeit verloren

die Trümmer eines Alexandrinerpaares vor uns haben. Auch die Verse: Brecht Himmel, Sterne kracht etc. finden wir in E wieder.

Ausserdem enthält E einige kürzere gereimte Stellen, die in U noch nicht vorhanden waren. Faust beschwört die höllischen Geister mit den Worten:

> Im Namen des Astarti, beim Styx und Acheron
> Erscheint vor Faustens Kreis! verlasst den Höllenthron
> Nach diesem Zauberbuche, müsst ihr mich stracks erhören
> Zum Zweiten und zum Dritten thu' ich Euch jetzt beschwören.

Von den Alexandrinern, mit welchen der Herzog von Parma den dritten Aufzug eröffnet:

> Jetzo sind angebrochen des Festes frohe Tage etc.

wird weiter unten die Rede sein.

Auch in andern Versionen kommen vereinzelte Alexandriner-Reime vor. In W sagt Faust, nachdem der gute und der böse Geist im Traum zu ihm gesprochen haben:

> Entweiche Phantasie der thörichten Gedanken,
> Die nirgend stille stehn, bald hier, bald dorthin wanken!
> Faust ist ein grosser Mann, er sitzt dem Glück im Schoss,
> Fortuna gönnet ihm anheut das gröste Loos.

Auf der Schütz-Dreher'schen Bühne beklagte nach v. d. Hagen's Bericht in derselben Scene der Schutzgeist Faust's verlorene Seele in gereimten Alexandrinern.

In G sagt Mephistopheles zu Faust, als dieser ihn kurz vor der Höllenfahrt um Aufschub bittet:

> Ich darf nicht, du hast mich geblagt genug; tag und nacht, drum dencke
> Wer in schwachen witz denckt allso hoch zu steigen,
> Den wird der verwegne fluch bald zur erde beigen
> Und wer in schwachen witz denckt alzuhoch zu stehn,
> Der muss also wie du gestürzt zu grunte gehn.

Alle diese Alexandriner stehen vollständig vereinzelt da und es lassen sich keine Parallelstellen zu denselben aus andern Versionen beibringen; eine grössere Uebereinstimmung der gereimten Partien finden wir jedoch gegen den Schluss, wo Faust seiner Reue und Verzweiflung in längeren Alexandrinerreden Ausdruck verleiht. Solche gereimte Reden müssen auch sonst in den Haupt- und Staatsactionen sehr beliebt gewesen sein; wir finden sie mehrmals auf den Ankündigungszetteln als Glanzstücke in der Rolle des Haupthelden hervorgehoben. So wird in der Ankündigung einer Haupt- und Staatsaction von Roland (No. 196 der Frankfurter Sammlung) besonders auf eine Scene aufmerksam gemacht, „Roland reisst in der Desperation unter gebundener Redensart einen Baum mit samt der Wurzel aus der Erde;" in der Ankündigung des Schauspiels, „Davids Vatterthränen über den unglückseligen Untergang Absalons" (No. 75) heisst es: „Letzlich wird Davids Klag-Rede in Versen über den Untergang Absalons, dem Auditorio ein vollkommenes Vergnügen erwecken." Auch Kurz weist in seiner Ankündigung auf Faust's „gebundene Verzweiflungsrede" hin. In der Don Juan-Comödie hielt der Held eine längere Rede in Versen,

ehe er vom Teufel geholt wurde.[1]) Ebenso finden wir in mehreren alten Wiener Schauspielen, dass beim Herannahen des tragischen Endes des Helden die gebundene Rede an die Stelle der ungebundenen tritt, so in „Bernardon, der ruchlose Juan del Sole“ und in „Colombine Leben und Todt oder Hanns Wurst, höllischer Nachtwächter.“[2]) In den vorliegenden Puppenspieltexten haben sich an sieben Stellen solche Alexandrinerreden erhalten.

1) Nachdem Mephistopheles auf die Frage, ob Faust noch selig werden könne, die Antwort verweigert hat und entwichen ist, spricht Faust in AE ein reuiges Gebet. Dasselbe beruht in beiden Fassungen auf gleicher Grundlage und lautet in A, wo die Alexandriner an dieser Stelle nicht im Drucke hervortreten:

Ach Vater, höre doch! ach Vater hilf mir Armen;
In dir soll jetzt mein Herz und meine Seele ruhen.
Willst du, o Vater, dich des Sünders nicht erbarmen,
Lässest du, o Vater ab, was müssen Menschen thun?
Du hast es zugesagt, du hast es ja versprochen,
Wer wahre Busse thut, soll deine Hülfe sehen,
Du siehst mit Thränen mich zu deinen Füssen liegen;

Ich traue deinem Wort; ich glaub, ich hoffe, ich will geduldig sein, will in Staube liegen; hilfst du nicht wann ich will, o Herr, so hilfst du doch!

In E:

Ach Vater, höre doch! ach Vater hilf mir Armen,
Willst Du, o Vater, Dich des Sünders nicht erbarmen?

---

[1]) Puppencomödien Hft. III 1875, s. 80. In O wird dieselbe Rede Faust in den Mund gelegt. vgl. auch Meyer, Friedrich Ludwig Schröder I, s. 166.

[2]) Bruchstücke aus beiden Comödien sind mitgetheilt im Bd. III der vierbändigen Sammlung „Teutsche Arien,“ welche sich auf der Wiener Hofbibliothek befindet (neue Signatur 12706—9) und welche auch Devrient gekannt und benutzt hat (Gesch. d. deutschen Schauspielkunst I, s. 446.)

O lehre Himmel mich, was soll ich Sünder thun?
In Dir soll jetzt mein Herz und meine Seele ruhn.
Du hast es zugesagt, Du hast es ja versprochen,
Wer wahre Busse thut, soll Deine Hülfe hoffen.
Du siehst in Thränen mich zu Deinen Füssen liegen,
Ich traue Deinem Wort, es wird die Reue siegen.

2) Nach dem ersten, vergeblichen Verführungsversuch des Mephistopheles spricht Faust abermals ein Gebet in Alexandrinern, auch hier sind A und E einander verwandt. A:

O Gott, du Wundergott, du Vater aller Väter!
Sieh meine Thränen an, wie sie voll Reue fliessen,
Hier kniet vor deinem Thron der grösste Missethäter,
Er schreiet Herr zu dir, er liegt zu deinen Füssen
Denn gleich als wie ein Hirsch aus seiner finstern Höhle
Nach einem frischen Trunk des klaren Wassers schreit,
So schreiet ebenfalls anjetzo meine Seele
Zu dir, o grosser Gott! nur um Barmherzigkeit.

E:

Ach grosser Weltregent, Du Vater aller Väter!
Hier kniet vor Deinem Thron der grösste Missethäter;
Sieh' meine Thränen an, wie sie voll Reue fliessen,
Ich schreie Herr zu Dir und lieg' zu Deinen Füssen.
Gleich wie ein Hirsch nach Wasser aus seiner Höhle schreit,
So schrei' ich Herr zu Dir, bitt um Barmherzigkeit!

In W finden sich Verse die auf derselben Grundlage beruhen, da wo in AE das erste Gebet steht:

Sieh, grosser Weltregent, hier Faust vor deinen Füssen [1])
Er will, was er gethan auf seinen Knien büssen,
Bereuen seine Schuld und grosse Missethat,
Die, mächt'ger Schöpfer, dich so sehr erzürnet hat.

---

[1]) Var. d. Ms. v. 1824: Auf seinen Füssen hier lieg ich auf meinen Füssen — und so in der ersten Person weiter: Ich will etc.

O brecht, ihr Augen, brecht in lauter Thränengüssen!
Ach dass es möglich wär mit blutbeströmten Flüssen!
Und zeigt der ganzen Welt in Faustens Beispiel an,
Was doch uns Sterbliche für Unglück treffen kann.

In S hat sich ein Bruchstück dieses Gebets erhalten, welcher mit W näher verwandt ist, als mit AE und sich auch an derselben Stellen findet, wo die Verse in W stehen:

Ach grosser Weltregent, hier liegt der ruchlose Faust vor deinen Füssen und will seine Lasterthaten auf den Knien büssen; ach Herr, nimm dich doch meiner an, dass der Satan mir den Himmel nicht rauben kann.

3) Die dritte Rede enthält den Ausbruch der Verzweiflung Faust's, nachdem Mephistopheles ihm den nahen Tod verkündet hat, sie ist in AE erhalten. A:

O weh, was hab ich gethan, ich Unglückseliger?[1])
O unglücksvoller Tag, da ich die Welt erblickt.
Ach, warum starb ich nicht, eh ich geboren war?
O, warum hat mich nicht der Mutter Milch erstickt!
Ach, warum ward der Leib der Mutter nicht zur Bahr,
O, warum ging ich nicht in der Geburt zu Grunde,
Ach, warum schlug nicht auch zugleich die Sterbestunde!

Auch die hierauf folgenden Prosasätze enthalten Trümmer von Alexandrinern:

O Faust, was hast du gethan, da du dich der verfluchten Zauberkunst ergeben und wegen vergänglicher Eitelkeit und übermüthigem Stolz, dich der Hölle einverleibt! O warum hab ich mich auf ein Neues so schändlich betrogen.

E:

O unglücklichsvoller Tag, da ich die Welt erblickt,
O, warum hat mich nicht der Mutter Milch erstickt!

[1]) Diese Worte sind so gedruckt, als ob sie zu den darauf folgenden Versen gehörten; sie sind aber vielleicht auch als Prosa aufzufassen.

Ach, warum ward der Leib der Mutter nicht zur Bahr,
Ach, warum starb ich nicht, eh ich geboren war.
O, warum ging ich nicht in der Geburt zu Grunde,
Ach, warum schlug nicht auch zugleich die Sterbestunde!
Was hast Du Faust gethan für ein vergänglich Leben?
Verfluchte Zauberkunst, der ich mich hatt' ergeben!
Jetzt steht in wenig Stunden für mich die Hölle offen,
O unglücksel'ger Faust, kein Gnad' ist mehr zu hoffen.

In O stehen in dem Gebete, das Faust vor der Erscheinung Helena's spricht, die Worte:

O warum ward ich geboren, o warum ertränkte die Mutter mich nicht im ersten Bad.

4) Nachdem die unsichtbare Stimme das *praepara te* ausgerufen hat, sagt Faust in AE:

Nun Faust bereite dich, zu was, zu Ach und Jammer!
In jenem Labyrinth ist deine Folterkammer,
Nun folgt der Sünden Straf mit wohlverdientem Lohn
Es ruft der Höllenfürst, er wartet meiner schon.
O Höllenpein, o Geist, o morderfüllte Stimm,
Dein Widerhall zeigt an, was vor ein wilder Grimm
Aus deinem Rachen brüllt; wie werd ich deine Plagen,
O lange Ewigkeit, ohn Ende können tragen?
O weh! was grosse Pein, verflucht die eitle Pracht,
Die mich Unglücklichen in Feur und Flamm gebracht.[1])

In W:

Fauste, bereite dich! Zu was? Zu Qual und Jammer
Der Teufel ruft dir schon in seine Folterkammer.
Faust, Faust, bereite dich! Das will was grosses sagen,
Die Teufel wollen dich zu allen Teufeln tragen.
Es zittert Hand und Fuss, es bebet Leib und Geist,

[1]) Varianten in E Vers. 1: zu ewger Qual und Jammer! 2: Bald holt der Böse dich in seine F. v. 3 steht vor v. 4. v. 6: was für ein v. 7, 8: fliehet alle Sünd! o fliehet eitle Pracht, Sie hat mich Unglücksel'gen in Feu'r und Flamm' gebracht.

Mein Herz das sagt mir schon, was *Praepara te* heisst
Ja ja ich bin bereit, der Höllen zu zu eilen,
Denn mein Gewissen fühlt die Schärf der Donnerkeilen.
So kommt, ihr Teufel, denn! Führt Faust zur Höllen hin
Dieweil ich schon bereit zu der Verdammniss bin.

5) Nach dem *accusatus es* sagt Faust in AE:

Nun Faust, bist du verklagt, von wegen deiner Sünden
Wo werd ich Aermster Trost und Rath und Hülfe finden,
Mir wird vor Angst zu eng die gross und breite Welt,
Hier ist der Höllenhund der mein Gewissen quält,
Kein Rettung ist mehr da, kein Gnad ist mehr zu finden
Ja, ja ich bin verklagt; von wegen meiner Sünden.[1])

In W:

Nun bin ich schon verklagt, verklagt von meinen Sünden.
Wo werd ich, armer Faust, Trost, Rath und Hülfe finden?
Vor Angst wird mir zu klein die weit und breite Welt.
Hier liegt der Höllenhund, der in's Gewissen bellt.
Lernt, Sünder, lernt von mir des Satans Netze fliehen,
Wenn er euch nicht wie mich soll nach der Hölle ziehen.
O hartes Donnerwort! Hört was der Satan sagt!
Faust, Faust, ach armer Faust! Du bist vor Gott verklagt.

6) Nach dem *judicatus es* sagt Faust in AE:

Nun Faust bist du gericht, das Urtheil ist gesprochen
Der Stab ist über dich mit Ach und Weh gebrochen.
Ich sehe schon vor mir die Hölle offen stehen,
O lange Ewigkeit, wie wird es mir ergehen!

In W:

Nun bin ich schon gericht, das Urteil ist gesprochen
Und über mich den Stab mit Ach und Weh gebrochen.
Halt, Richter, halte ein! verschone deinen Knecht!
Ach ach! es ist umsonst — sein Urteil ist gerecht.

---

[1]) Varianten in E v. 2: wo werd ich Hülfe finden? v. 4: Im Innern sitzt der Stachel, der . . . .

Ich selbsten habe mich dem Teufel übergeben:
Das bricht mir auch den Hals. O unglückseligs Leben,
So ich geführet hab! Ich werd beklaget nicht,
Der Schöpfer ruft mir zu: Faust, Faust du bist gericht![1])
Er hat mich selbst gericht. O angsterfüllte Stimme,
Bei deren Widerhall ich wie ein Wurm mich krümme!
Ach, Schöpfer, kann es sein, so richte mich doch nicht! —
Allein sein Wort ist grecht. Er hat mich selbst gericht.

In S finden wir hier wieder ein Bruchstück, das mit W verwandt ist:

Ach, ich habe mich der Hölle übergeben, o unglücksvolles Jammerleben, o schreckensvolle Pein! Des Richters Stimme spricht: Faust du bist gerichtet.

In G finden wir hinter dem *praepara te* verstümmelte Alexanderiner, die eigentlich hinter das *judicatus es* gehören:

Ich bin schon bereit, der stab ist über mir gebrochen, ach und weh ist über mich gesprochen. Das ist mein verdienter lohn, den ich bald empfind, weil ich mich zu solcher frevelthat erkühnt.

Dieses Bruchstück kann weder der Gruppe AE noch der Gruppe SW zugesprochen werden. Die erste Hälfte findet sich sowohl in AE, als in SW, die zweite weder in AE, noch in SW.

Das Bruchstück in L:

Ha! Es ist geschehen! ich bin gerichtet, mein Urtheil ist nun gefällt, der Höchste hat den Stab über mich gebrochen, dass ich das Eigenthum des Satans bin! O unglückseeliger Tag der mich zur Welt gebracht!

kann ebensowenig einer von den beiden Gruppen mit Bestimmtheit zugezählt werden. Die letzten Worte erinnern an die dritte Rede Faust's in AE.

[1]) Var.: Niemand beklaget mich
Der Himmel ruft mir zu, er hat mich selbst gericht.
v. 9—10 dieser Rede erinnern an v. 5—6 der vierten Rede in AE.

7) Auf das *in aeternum damnatus es* antwortet Faust in AE:

Nun, Faust, bist du verdammt von wegen deinen Sünden,
Ich höre Straf und Tod ja die Sentenz ankünden
Wohlan, so kommet her, ihr Furien der Höll
Und führet mit euch fort, die längst verworfne Seel.
Zerreisst, zerfleischt den Leib, zerquetschet alle Glieder,
Werft den verfluchten Leib in Lüften auf und nieder,
Führt ihn einmal empor durch grause Klüfte fort,
Damit er bald gelang an der Verdammten Ort;
Ja, ja, er eilt, er kommt, er rast mit grossem Brüllen
Um seine Höllenwuth in meinem Blut zu stillen
Verloren bin ich nun, das ist der Sünde G'winn,
Weh meiner armer Seel, sie ist auf ewig hin![1])

In W:

In Ewigkeit verdammt zu jenen Finsternissen, —
Was werd ich armer Faust alldort empfinden müssen!
Verflucht hab ich gelebt, verflucht fahr ich dahin, —
Mein Ende ist also wie ich gewesen bin.
Verdammt sei alle Kunst und alle Wissenschaft!
Verdammt sei alles Thun, sobald es lasterhaft!
Verdammt sei Faustens Leib! verdammt sei Faustens Seel
In alle Ewigkeit!

Die Worte in L:

Ha! so kommt denn ihr höllischen Furien, zerreisst, zerstümmelt meinen Körper, und bringt mich an den Ort meiner Bestimmung.

sind aus den Alexandrinern, wie wir sie in AE finden hervorgegangen.

Die Worte in S:

Weh mir, ich bin verdammt und vermaldeit eine ganze Ewigkeit.

---

[1]) Varianten in E: v. 1: deiner Sünden v. 2: mit Schrecken mir verkünden v. 3: Hölle v. 4: Seele. v. 7: Führt ihn nur schnell empor. v. 11: der Sünd Gewinn. v. 12: Seele.

finden sich in keiner andern Fassung wieder; ebenso die Worte in G:

Ich bin gerichtet, die stunte hat geschlagen, der teufel thut nach meiner seele fragen.

Dagegen erinnern die auf diese Stelle folgenden Worte in G:

Kommt hervor ihr verfluchten der hölle

an Vers 3. in AE.

Wenn wir diese Alexandriner mit einander vergleichen, so zeigt sich bald, dass es unmöglich sein würde aus denselben eine ursprüngliche Fassung zu reconstruieren; wir kommen vielmehr bald zu der Ueberzeugung, dass schon sehr frühe verschiedene Fassungen der gereimten Reden neben einander existiert haben müssen, über deren Entstehungszeit und Verfasser wir nichts bestimmtes wissen können. Die letzten Scenen der Faustcomödie waren ganz dazu angethan, in den poëtisch angelegten Schauspielern den dichterischen Drang zu erregen; manche Verse sind gar nicht übel gerathen und wir erkennen in denselben mehrmals den „Sinn für's Pathetische und stark Rührende", den Nicolai einem der bekanntesten unter diesen dichtenden Schauspielern, dem Magister Johann Georg Ludovici nachrühmt.[1]) Namentlich zeigen die Verse, die Faust in AE nach dem *praepara te* spricht, eine Kühnheit und Lebhaftigkeit des Ausdrucks, die an die schwungvollsten Stellen in den Gryphius'schen Dramen erinnert. Es erscheint auf den ersten Blick auffallend, dass diese Reden, die sonst so weit von einander verschieden sind, in den ersten Zeilen eine unleugbare Uebereinstimmung zeigen. Man wird diess wohl am besten dadurch erklären, dass diese Zeilen die

[1]) vgl. oben s. 16.

Anknüpfung an die durch das Drama gegebene Situation enthalten; von da ab war es den Schauspielern überlassen, den Gedanken auf ihre Weise weiter auszuspinnen. Das Verspaar, mit welchem die Rede nach dem *judicatus es* beginnt, war sogar schon in U vorhanden. Am vollständigsten haben sich, wie aus dem Obigen hervorgeht, die Alexandriner in AE und in W erhalten; Reste von Alexandrinern, die sich in AEW nicht finden, sind in andern Versionen zerstreut. Eigenthümlich ist die Stellung, welche E einnimmt. Im allgemeinen finden wir hier dieselben Alexandriner wie in A, nur in etwas modernisierter Form; ausserdem sind die Verse in den ersten Reden nicht nach der Reimstellung *abab*, sondern nach der Stellung *aabb* geordnet. In den Anfangszeilen stimmt jedoch E mehrmals mit W gegen A überein; in der 1. Zeile der 2. Rede hat EW: Weltregent, A: Wundergott, in der 1. Zeile der 4. Rede hat EW: Qual und Jammer, A: Ach und Jammer; in der 2. Zeile hat W: der Teufel ruft dir schon in seine Folterkammer, E: bald holt der Böse Dich in seine Folterkammer, A: in jenem Labyrinth ist deine Folterkammer. Danach können wir vermuthen, dass in E diese Anfangsverse schon vorhanden waren, als die späteren Verse aus einer mit A verwandten Version herübergenommen wurden. Die Worte in W nach dem *accusatus es*: „hier liegt der Höllenhund, der in's Gewissen bellt“ erinnern die Worte in U nach dem *in perpetuum damnatus es*: „In dieser Nacht bellet der Hund mein schwarzes Gewissen“, diese Uebereinstimmung steht jedoch zu vereinzelt da, als dass wir daraus weitere Schlüsse ziehen könnten.

Dass auch bei der Schütz-Dreher'schen Aufführung Faust auf die Mahnrufe der unsichtbaren Stimme in Alexandrinern antwortete, geht aus v. d. Hagen's Bericht hervor.

Der gereimte Epilog, dessen Nicolai gedenkt und der sich auch im Tiroler Faust findet, hat sich in den vorliegenden Puppenspielen nicht erhalten.

Ausser den Alexandrinern enthielt aber die Faustcomödie ebenso wie manche andere Volksschauspiele auch noch Verse, welche zum Gesangsvortrag bestimmt waren. Auch bei diesen Versen ist die Entstehungszeit schwer festzustellen. In das Wiener Ballet wurden, wie sich aus dem Programm ergibt, mehrere Arien eingelegt; die erste ausdrückliche Erwähnung von Gesangsstücken im Schauspiel finden wir aber auf dem Frankfurter Zettel No. 103, wo auf die Arien, die bei der Aufführung „zum Vorschein kommen werden", ganz besonders aufmerksam gemacht wird. In dem mehrfach erwähnten Aufsatz in dem Journal von und für Deutschland wird davon gesprochen, dass ein Gesang aus der Faustcomödie, der mit den Worten anfing:

„Fauste, Fauste du musst sterben,
Fauste deine Zeit ist aus"

zum Volkslied geworden sei; leider hat sich gerade dieser Gesang in keinem von den Puppenspielen erhalten. Es würde überflüssig sein, alle Arien, die jetzt noch vorhanden sind, hier wieder zum Abdruck zu bringen, da sich dieselben in den Puppenspieltexten leicht überblicken lassen und nicht so zerstreut und versprengt sind, wie die Alexandriner. Von den comischen Gesangsstücken in der Rolle des Hanswurst wird später die Rede sein.

Die Texte, in welchen sich Arien ernsten Inhalts erhalten haben, sind G, S und W und zwar finden wir die Arien hauptsächlich an zwei Stellen. Nachdem Faust den Contract unterschrieben hat, versinkt er in Schlaf und nun singt ihn erst der gute, dann der böse Geist an. In W singt der gute Geist zwei Strophen, in S eine Strophe, welche

sowohl Bestandtheile der ersten, als auch der zweiten Strophe in W enthält. Der böse Geist singt in beiden Versionen bloss eine Strophe. In G hat sich bloss diese letztere Strophe erhalten, aber bis zur Sinnlosigkeit entstellt und an einem Platze, wo sie gar nicht hingehört, nämlich unmittelbar vor der Verschreibungsscene. Anklänge an die Verse des guten Geistes finden sich in L in der Rede des Genius, welcher Faust nach seiner Rückkehr von der Reise erscheint. Auch die Scene im letzten Theil, in welcher Mephistopheles Faust von seinen Reuegedanken abzubringen sucht, enthält mehrere Liederstrophen. Es wird jedoch nicht ausdrücklich bemerkt, dass diese Verse gesungen werden. In S zeigt sich hier wieder die Gedankenlosigkeit, die wir in dieser Version noch mehrmals finden werden. Während Faust in W sagt:

Lazarus war arm und bloss,
Liess sich von Hunden lecken

beginnt die zweite Strophe in S: „Lazarus der bloss von Hunden sich liess lecken." In G haben sich diese Verse in Prosa aufgelöst erhalten; Faust sagt zu Mephistopheles: „Weisst du, dass der arme Lazarus in Abrahams Schoose sitzt und Lazarus in der Hölle". Ausserdem singt in S Charon gleich bei seinem ersten Auftreten eine Arie; möglicherweise ist auch in den Worten Faust's nach der Helenascene: „Ach, was hab ich angefangen, das war ein Teufelsweib, des Teufels Kraut und Samen, die hat mich recht verführt" der Rest einer Arie enthalten.

FÜNFTES CAPITEL.

Betrachten wir nun im Einzelnen, wie sich der Einfluss der Wiener Comödie in unserm Volksschauspiel geltend gemacht hat. Es wird diess am besten geschehen, indem wir Scene für Scene in den verschiedenen Versionen mit einander vergleichen; diejenigen Stellen, welche aus modernen Faustdichtungen entlehnt sind, bleiben vorerst unberücksichtigt. Uebrigens werden wir in den Puppenspielen manches finden, was nicht erst durch die Wiener Umarbeitung oder nach derselben in das Volksschauspiel gekommen zu sein braucht, sondern möglicherweise noch aus dem siebzehnten Jahrhundert stammt, aber in U nicht mehr erhalten ist. Namentlich brauchen wir nicht alle comischen Züge auf italienischen oder Wiener Einfluss zurückführen; es sind gewiss in den comischen Scenen der späteren Versionen manche Einzelheiten erhalten, die sich von Pickelhäring auf Hanswurst vererbt haben. Ausserdem will ich hier gleich bemerken, dass ich es für überflüssig hielt, alle Abweichungen im Inhalt oder in der Reihenfolge der Scenen

genau zu verzeichnen; ich habe mich vielmehr bemüht, das Wesentliche von dem Unwesentlichen zu scheiden und will mir lieber den Vorwurf gefallen lassen, nicht überall die Grenze richtig eingehalten zu haben, als dass ich diese Scheidung von mir auf den Leser abwälze. Die letztere Manier ist freilich die bequemere und scheint auch von manchen für die wissenschaftlichere gehalten zu werden.

Das Vorspiel im Höllenreich finden wir bloss noch in ES und zwar ist es in beiden Versionen aus einer Fassung hervorgegangen, welche ursprünglich mit U nahe verwandt gewesen sein muss; nur hat sich in E der Character dieser Fassung treuer bewahrt als in S. Ein wichtiger Zug, der in U noch nicht vorhanden war, ist, dass Pluto dem Mephistopheles ausdrücklich aufträgt, Faust zu verführen; freilich ist auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass der betr. Passus in U verloren gegangen ist. Das Fehlen des Vorspiels in allen übrigen Stücken berechtigt uns noch nicht zu der Vermuthung, dass dasselbe bei der Wiener Umarbeitung wegfiel; bei der Aufführung in Frankfurt durch die Wallerotti'sche Truppe war es jedenfalls vorhanden, wie aus der Bemerkung auf dem Zettel: „Bluto erscheinet auf einem Drachen durch die Luft fahrend" hervorgeht. Uebrigens muss das Vorspiel auch sonst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert sehr verbreitet gewesen sein. 1765 zeigt eine Schauspielergesellschaft in Lübeck den Faust an „nebst dem dazu gehörigen Vorspiel und Ballet von Furien."[1]) Auch Lessing und Maler Müller müssen das Vorspiel gekannt haben.

[1]) vgl. H. Asmus. Die dramatische Kunst und das Theater zu Lübeck. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Lübeck 1862, s. 33. Das im Jahre 1752 von den curbayrischen Comödianten in Nürnberg aufgeführten Stück „die Triumphyrende Freyheit und

In Bezug auf die erste Scene (Monolog und Gespräch mit den unsichtbaren Stimmen) ist zu dem was, bereits bei der Analyse von U gesagt worden ist, wenig hinzuzufügen. Die Betrachtungen und Sentenzen, aus welchen der Monolog besteht, sind in der mannigfachsten Weise variiert. In A hat sich der alterthümliche Character verhältnissmässig am treuesten bewahrt; das Gespräch Faust's mit den unsichtbaren Geistern ist hier jedoch stark überarbeitet.

Nachdem Faust sich für den bösen Geist entschieden hat, erscheint Wagner, um die Ankunft von Studenten zu melden, welche ein Zauberbuch überbracht haben, während in U Faust nach dieser Scene abgeht und das erste comische Zwischenspiel beginnt. Diese Scene zwischen Faust und Wagner ist allen Versionen ausser U gemeinsam und war wahrscheinlich im achtzehnten Jahrhundert in den meisten Bearbeitungen vorhanden. Sicherlich hat auch Goethe, als er die ersten Scenen seines Faust dichtete, eine Version des Volksschauspiels vor Augen gehabt, in welcher Faust, nachdem geheimnissvolle Stimmen zu ihm gesprochen haben, durch die Dazwischenkunft Wagner's gestört wird. Das Buch wird gewöhnlich als *clavis de magia* oder *clavis Astarti de magia* oder ähnlich bezeichnet. In EG fordert Faust den Wagner auf, die Studenten bestens zu bewirthen, dieser aber kommt wieder und meldet, dieselben seien plötzlich verschwunden. In E zeigt sich auch an dieser Stelle das dramatische Geschick des Ueberarbeiters, dort hatte schon im Vorspiel Mephistopheles von Pluto den Auftrag bekommen, Faust ein magisches Buch in die Hände zu spielen und

---

die verzweiffelnde Liebe in der Sclavin der Höllen" muss ein ähnliches Vorspiel gehabt haben; in demselben trat Pluto mit den Höllenrichtern auf. vgl. Hysel. Das Theater in Nürnberg von 1612—1863. Nürnberg 1863, s. 47.

Faust erinnert sich daran, dass ihm in der Nacht von „ein paar Teufeln in Studentengestalt“, geträumt habe, die ihm ein Buch vorzeigten. Aehnliches finden wir in O. Nach Sommer's Bericht legt ein Mann in schwarzer Kleidung die „Studia der Magie“ an Faust's Schwelle nieder. Darin aber stimmen alle Versionen ausser U überein, dass die Studenten nicht selbst auf der Bühne erscheinen; wann diese Vereinfachung des Personals eingetreten ist, lässt sich nicht bestimmen.

Faust, überrascht und erfreut über den Erwerb des verhängnissvollen Buches entfernt sich, um sich zur Beschwörung der Höllenmächte vorzubereiten und nun betritt die lustige Person die Bühne. Der Name Hanswurst hat sich bloss in AESW, sowie im Tiroler Schauspiel erhalten, sonst finden wir überall den Namen Caspar, welcher gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von dem Comiker Laroche in Wien aufgebracht wurde.[1]) Der Name Harlekin, der gewiss auch nachdem sich der Wienerische Einfluss gezeigt hatte, in Norddeutschland der allgemein übliche geblieben war, hat sich bloss in Noverre's Ballet erhalten. Bei der Kurz'schen Truppe hat sich Hanswurst in den französischen Crispin verwandelt, ebenso wie er bei derselben Truppe im Don Juan den französischen Namen Frontin führte.[2]) An der Sache haben freilich alle diese Namensvertauschungen wenig geändert; wir erkennen sehr bald den Wiener Hanswurst wieder. Von dem österreichischen Dialect haben sich neben A in E und W die meisten Spuren erhalten.

Offenbar sang Hanswurst gleich bei seinem ersten Auf-

---

[1]) vgl. Wurzbach, biogr. Lex. d. Kaiserth. Oesterreich, s. v. Laroche; Devrient III, s. 143—146.

[2]) Meyer, a. a. O. s. 165.

treten eine jener Wiener Hanswurstarien, wie deren noch viele von der Wiener Bühne erhalten sind und über die man bei Devrient [1]) genauere Mittheilungen findet. Jedoch bloss in G ist eine ganze Arie mitgetheilt, die, wie sich in den Hinweisungen auf die böhmische, steirische und kroatische Sprache deutlich zeigt, auf österreichischer Tradition beruht. In AES zeigen sich am Anfang des ersten Monologs des Hanswurst nur noch flüchtige Spuren von den Versen, die dieser ursprünglich gesungen hat; A: *Omnia mea meum porto.* So gehet es auf der Reis', bald plagt einen Hitz und Kält, bald beissen einen die Läus; E: *Onmia mea meum porto.* Das heiss ich gereist und in der Welt herumgezogen; bald plagt einen Hitz und Kält, bald fehlt's an Getränk und's Geld; S: *Omnia mea mecum porto:* mein Kopf, mein Fuss, mein Ellenbogen; das heisst man die Welt fremd gezogen. Diese Verse gehören jedoch zu einer andern Arie als der in G erhaltenen.

Im Uebrigen finden wir Hanswurst hier in einer ähnlichen Situation, wie in U; er tritt als Wandersmann auf, der des ewigen Umherziehens müde ist und dadurch wird die folgende Scene, in welcher er durch Wagner in Faust's Dienste kommt, einstweilen vorbereitet. [2]) In A ist der weitere Verlauf des Monologs bloss angedeutet: „Erzählung von seinem vorigen Dienst und wie er seinen Abschied bekommen." In SW wird die Erzählung sogleich ausführlich vorgetragen, während sie in EL erst in die folgende Unterredung mit Wagner eingeschoben wird. Die Geschichte selbst ist ziemlich derb. Hanswurst erzählt, er habe seinem

---

[1]) a. a. O. Bd. I, s. 446—454.

[2]) In dieser Situation finden wir ihn z. B. auch in der Comödie „Hanswursts Reise in die Hölle." vgl. Brachvogel, Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. Bd. I 1877, s. 96.

früheren Herrn, einem Studenten, ein Buch nachtragen müssen, das Prinzipibi [1]) oder Rentizibi — in L den Donatus — und sei weggejagt worden, als er einmal ein Blatt aus diesem Buche zu einem gewissen Reinlichkeitszweck benutzte. Es wird auch hinzugefügt, dass er in diese fatale Lage durch unvorsichtigen Genuss von Buttermilch und Pflaumen gerathen sei — eine Zusammenstellung, deren bedenklichen Character schon der alte Hans Sachs durchschaut hat. [2])

Ausser dieser Erzählung, die wahrscheinlich auch bei der Kurz'schen Aufführung vorkam, wo Hanswurst als „excludierter Studentenfamulus“ bezeichnet wird, enthält der erste Monolog noch Spässe verschiedener Art. Im Anfang des Stückes waren eben dem Hanswurst durch den Gang der Handlung noch gar keine Schranken auferlegt und er konnte mit seinem Witze schalten und walten, wie er wollte. Die lustige Person machte sicherlich in derartigen Scenen von dieser Erlaubniss den ausgedehntesten Gebrauch. In der Faustcomödie finden wir mehrmals, dass Hanswurst sich in Witzen über seine mangelhafte Garderobe ergeht, er habe in seinem Ranzen einen neuen Rock, aber das Tuch liege noch beim Kaufmann. Aehnliche Witze finden wir in mehreren andern Comödien wieder, so heisst es in dem Zwischenspiel zu Schoch's Comödie vom Studentenleben [3]): „Ich habe daheime ein Wams . . . . es hat keinen Ermel, wenn ich mir ein neuen Leib und Schösse dazu

---

[1]) Offenbar hat Hanswurst hier ein Lehrbuch im Sinne, dessen Titel *principium* oder *principia* lautete. Etwas näheres weiss ich nicht darüber zu sagen. In L wird natürlich die Geschichte in sehr abgeschwächter Form vorgetragen.

[2]) Hans Sachs ed. Keller Bd. V (Lit. Ver. 106) 1870 s. 8.

[3]) Joh. G. Schoch's Comoedia vom Studentenleben. Leipzig 1668, s. 59.

machen lasse, es sollte ein fein Wams noch werden.“ Hierher gehört auch die Unterredung zwischen Hanswurst und Severus in der Action von König Cyrus.[1]) In W wird noch eine lange Geschichte eingeschaltet, die mit dem Gang der Handlung in gar keinem Zusammenhange steht; in A wird plötzlich der Ranzen Hanswursts lebendig und fliegt fort, eine Scene, die ganz im Geschmack des *théatre italien* und der Wiener Zaubercomödie gehalten ist. In mehreren Versionen wird dargestellt, wie Hanswurst ein Buch im Zimmer liegen findet und mit vieler Mühe daraus ein Recept herausbuchstabiert, wie man alte Weiber jung machen kann. Die comischen Buchstabierscenen müssen auch sonst sehr beliebt gewesen sein; übrigens ist die mangelhafte Beherrschung der Geheimnisse der Lesekunst eine Eigenschaft, die sich von Pickelhäring auf seine Nachfolger vererbt hat. Schon in der oben citierten Comödie Schoch's wird dargestellt, wie Pickelhäring, als er auf der Universität immatriculiert werden soll, mit der grössten Mühe die Eidesformel zusammen buchstabiert.[2]) König's Dresdner Schlendrian beginnt mit einem Monolog Harlekins, in welchem dieser seine Verzweiflung darüber ausdrückt, dass er die Adressen der Leute, zu denen er von seiner Herrschaft geschickt wird, nicht lesen kann.[3]) Auch in den Comödien nach der Wiener Manier finden sich Beispiele von der Unkenntniss Hanswursts im Lesen und Schreiben, so z. B. in der schlauen Wittwe[4]); auch in Scheyb's Briefwechsel mit Gottsched wird von einer solchen Buchstabierscene erzählt, welche die

---

[1]) Engel, Puppencomödien. Heft III, s. 88 f.

[2]) a. a. O., s. 98.

[3]) Der Dressdener Schlendrian: Ein Schauspiel. Zu Freystadt. In den Frauenzimmer-Collegio 1747, s. 4.

[4]) D. deutsche Schaubühne zu Wienn. 5ter Theil. 1754 s. 49 f.

lustige Person geschickt dazu benutzte, die orthographischen Reformversuche Popowich's zu verspotten.[1]) Es ist bekannt, dass die Scene im Don Juan, in welcher Leporello die Grabschrift des Gouverneurs buchstabiert, von dem oben erwähnten Comiker des Leopoldstädter Theaters Laroche herrührt und erst von da aus in die Oper verpflanzt wurde.[2])

In der folgenden Scene erscheint Wagner, durch das Gelärme Hanswursts herbeigeführt. Er nimmt Hanswurst als Diener an, setzt den jährlichen Lohn fest und fragt ihn nach seiner Familie. In A ist auch diese Scene bloss kurz angedeutet, die Befragung Hanswursts nach seiner Familie findet sich dort ebenso wie in U erst in der Scene zwischen Hanswurst, Faust und Wagner. Diejenigen Texte, in welchen Hanswurst nach seiner Familie gefragt wird, zeigen uns deutlich, wie die Wiener Hanswurstscenen bei ihrer Verbreitung über Deutschland sich mit den alten Pickelhäringscenen vermischten. Wir haben oben gesehen dass in U Pickelhäring auf die Frage, wer seine Eltern und Geschwister seien, antwortet, sein Vater heisse Stockfisch und ebenso auch den übrigen Mitgliedern seiner Familie Fischnamen beigelegt. Wenn nun Hanswurst in SW die Frage nach seiner Familie ganz in derselben Weise beantwortet, so ist es offenbar, dass hier eine comische Scene von Pickelhäring auf Hanswurst übertragen wurde, die auf den letzteren gar nicht passt. In GS stellt sich bei diesem Examen heraus, dass die lustige Person aus keiner sehr sauberen Sippschaft stammt; auch Babra im Wiener Johann von Nepomuk

---

Das häufige Vorkommen der Situation ergibt sich aus den Worten: „Hanswurst fangt mit den gewöhnlichen Lazzi zu lesen an."

[1]) vgl. Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848, s. 303.

[2]) Devrient III, s. 154.

erzählt, sein Vater sei am Galgen gestorben.[1]) Das Handeln um den Jahreslohn und das Trinkgeld kam in ähnlicher Weise in manchen andern Comödien vor. In dem Nachspiel zu Isaac und Rebecca von Jodocus Thüringer will Harlekin ähnlich wie in der Faustcomödie nach längerem Umherwandern in einen festen Dienst treten und verlangt vom Dorfrichter als Lohn für das Jahr 12 Groschen und für das viertel Jahr vier Thaler. Aehnliche comische Verhandlungen finden wir im Ulmer Don Juan und in Karl XII.[2])

Nachdem Wagner mit Hanswurst einig geworden ist, findet die Scene in den meisten Texten dadurch ihren Abschluss, dass Wagner den neuen Diener zur Küche führt[3]); Faust, der mittlerweile in dem Zauberbuche studiert hat, tritt nun wieder auf und beginnt die Beschwörung. Nur in AE finden wir unmittelbar nach dem Gespräch zwischen Hanswurst und Wagner, in L etwas später eine Scene zwischen Hanswurst, Wagner und Faust, die mit der entsprechenden Scene in U einige Aehnlichkeit hat. Die Beschwörung geht meist im Studierzimmer Faust's vor sich, in GS, auf dem Kurz'schen Zettel und im böhmischen Puppenspiel ist die Scene ebenso wie in U in's Freie verlegt. Wenn A die

---

[1]) Weiss a. a. O., s. 141.

[2]) Jodocus Thüringer. Isaac und Rebecca oder die kluge Vorsichtigkeit, Welche Bey dem Heyrathen zu beobachten etc. Mit Beyfügung eines lustigen Nachspiels. Frankf. a. O. 1722, s. 59 f. — Kloster III, s. 761. — Karl XII. vor Friedrichshall. Ein Haupt- und Staatsaction. Herausgegeben von Heinrich Lindner. Dessau 1845, s. 94.

[3]) In den sinnlosen Worten, die Hanswurst bei dieser Gelegenheit in S spricht „Jetzt lustig darauf los, dem Fressen und Saufen will ich geben einen Stoss" ist vielleicht der Rest einer Hanswurstarie erhalten.

Scene in ein schwarzes Studierzimmer verlegt, so beruht diess wahrscheinlich auf Wiener Tradition; wenigstens tritt auch im Wiener Ballet Faust in einem schwarz meublierten Zimmer auf. In Faust's Beschwörung finden wir Reminiscenzen aus den Zauberbüchern, so kommen die Worte in E: *limkischee, limkischee o Pluto* auch in Faust's Miracul-Kunst und Wunderbuch vor.[1]) Bei der Befragung der Geister nach ihrer Geschwindigkeit entstanden schon sehr frühzeitig Variationen; es wurden mehr und mehr Geister citiert, besonders beliebt scheint es gewesen zu sein, dass mit den geschwinden Geistern ein oder mehrere auffallend langsame erschienen; so in ELO und bei Sommer einer so geschwind wie eine Schnecke, in W ausserdem einer so geschwind wie ein altes Weib. Die Namen für die neu hinzugekommenen Geister waren nicht schwer zu wählen; wir finden bald dieselben Namen wie in U (Vizlipuzli, Krummschnabel), bald Namen von bösen Geistern, die anderwärts vorkommen (Auerhahn, Asmodi, Astaroth), bald irgend welche beliebige fremdartige Namen (Xerxes, Mexico); manche Namen sind auch offenbar willkürlich erfunden (Haribax, Audium et Gugulorum). In W ist sogar ausdrücklich bemerkt, dass Faust noch mehrere Geister beschwören könne, die dann nach Willkür ihre Geschwindigkeit angeben. Nur in G, sowie nach den Berichten im

---

[1]) Kloster V, s. 1120. Mit demselben Zauberwort wird Auerhahn im Puppenspiel von Christoph Wagner beschworen. (Engel, Puppenspiele. Heft V 1876, s. 20.) Dass die Zauberbücher in studentischen Kreisen, aus welchen sich die Schauspieler vielfach recrutierten, sehr verbreitet waren, dafür lassen sich viele Belege beibringen. vgl. Carl Friedrich Bahrdt's Geschichte seines Lebens. Bd. I, Berlin 1790, s. 178—202. Jenaische Christnachts-Tragödie 1716. Abgedruckt Kloster V, s. 1031—1058.

Morgenblatt und von Leutbecher finden wir drei Geister. Zum Schluss kommt Mephistopheles, so geschwind wie der Gedanke des Menschen. Von hier ab verläuft die Scene überall wie in U; Mephistopheles sagt, er müsse erst Pluto um seine Einwilligung fragen, ehe er bestimmt in Faust's Dienste eintreten könne; in L werden schon an dieser Stelle die Vertragspunkte besprochen.

Mephistopheles verschwindet und nun beginnt die effectvollste und berühmteste Scene des ganzen Spiels: die Parodierung der Beschwörungsscene durch Hanswurst. Diese Scene ist allen Versionen gemeinsam, in denen sich der Einfluss der Wiener Bearbeitung zeigt und es war kaum möglich, dass hier viele Variationen entstanden. Hanswurst tritt in den von Faust gezogenen Zauberkreis und ruft die Teufel durch sein Perlicke, Perlacke unaufhörlich herein und wieder heraus. Die Zauberworte stammen offenbar von dem italienischen Theater her und hiessen ursprünglich *per li, per la,* wie auch noch in S steht.[1]) Die älteste mir bekannte Erwähnung dieser Worte findet sich in Möser's „Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-komischen", wo Harlekin sagt[2]): „Ich habe es selbst erlebt, wie ich mich in einem bekannten Stücke durch ein *Per li per la* unsichtbar machen konnte, zum Schein aber dieses Wort vergessen hatte und darüber in meiner sichtbaren Gestalt eine Tracht Schläge empfing, welche mich zu einem erbärmlichen Geschrei bewog, dass ein deutscher Prinz, dem mein Geschrei im Ernst zu Herzen ging, mir im vollen Eifer zurief:

[1]) Sonst werden die Zauberworte sehr verschieden geschrieben; Goethe schreibt Berlicke, Berlocke. Die betreffende Stelle bei Düntzer, s. 72.

[2]) Möser's Werke. Bd. IX, Berlin 1843, s. 82. Der „Harlekin" erschien zuerst 1761.

Um Gottes Willen, so sagt doch: *Per li.*" Die Comödie, auf welche Möser sich hier bezieht, ist mir nicht bekannt; das einzige mir bekannte Drama im italienischen Geschmack, in welchem eine derartige Scene vorkommt ist *„Harlequin invisible"*, wo Harlekin am Hofe des Kaisers von China allerlei Schabernack treibt und sich dabei mehrmals mit Hülfe des Geists Asmodi für ein paar Augenblicke unsichtbar macht, allerdings ohne die Worte: *per li per la* anzuwenden.[1]) Die Anwendung dieser Zauberworte im Faust rührt jedoch wahrscheinlich von einem Wiener Comiker her.[2])

Die folgende Scene, die Verschreibungsscene ist durch die Umarbeitung wenig berührt worden. Mephistopheles fragt wie in U, in welcher Gestalt er erscheinen solle und Faust antwortet, in menschlicher Gestalt. Wahrscheinlich aber erschien er in dem catholischen Wien nicht als Mönch; man kann wohl vermuthen, dass er eben dort zuerst als Cavalier auftrat und dass sich diese Erscheinungsform zugleich mit den andern Bestandtheilen der Wiener Umarbeitung über Deutschland verbreitete. Wenn Mephistopheles in W zuerst als Löwe, dann als Bär und endlich als

---

[1]) *Théatre de la Foire ou l'Opéra comique par Mrs. Lesage et D'Orneval.* Tom. I, Amsterdam 1723, s. 67—82. Das von Fürstenau a. a. O. I, s. 243 erwähnte Possenspiel „von unsichtbarkeit des Pickelherings", welches 1673 aufgeführt wurde, beruhte wahrscheinlich auf einem ähnlichen Motiv. Diess Stück ist wohl identisch mit dem oben s. 39 erwähnten *visibilis et invisibilis.*

[2]) Etwas ähnliches finden wir in der Pantomine „Harlekin Friseur" von Lanz, wo Harlekin durch den Schall einer Trompete die Teufel mehrmals hinteinander herbeicitiert und gleich wieder fortjagt. vgl. Reichard's Theaterjournal für Deutschland. Stück VIII 1778, s. 58.

schöner Jüngling erscheint, so ist das offenbar eine spätere Ausschmückung, welche ich ebenso wenig zu erklären weiss, wie das Auftreten des Mephistopheles als Postknecht in S. Die Erscheinung des Mephistopheles als Jäger in L wird wohl eine Reminiscenz aus dem Freischütz sein. Die Bedingungen des Vertrags mit dem Teufel, die in U nicht erhalten sind, werden in sämmtlichen andern Versionen mitgetheilt und es war hierbei, ähnlich wie bei der Befragung der Geister nach ihrer Geschwindigkeit zu allerlei Variationen Gelegenheit geboten. Im Volksbuche und bei Marlowe sind die Vertragspunkte sehr allgemein gehalten; es scheinen schon früh verschiedenartige Berichte darüber verbreitet gewesen sein.[1]) Die feierliche Abschwörung Gottes auf der Bühne liessen die Schauspieler wohl wegen der oben erwähnten Reclamationen der Geistlichkeit fallen; in AS ist indessen die Abschwörung kurz angedeutet. Die Hinzufügung der Bedingung, dass Faust den Ehestand meiden müsse, ergab sich beinahe von selbst, da sowohl im Volksbuch als bei Marlowe Faust bald nach Abschluss des Vertrags sich vergeblich beim Teufel um die Erlaubniss zur Abschliessung eines Ehebündnisses bemüht. Dieser Punkt wurde schon von Widmann unter die Vertragsbedingungen aufgenommen. In ESW findet sich hier eine Rede des Mephistopheles, in welcher dieser die bekannten Gründe dafür vorbringt, dass die Ehe mit einer Armen wie mit einer Reichen, mit einer Hässlichen wie mit einer Schönen vom Uebel sei. In andern Vertragsbedingungen ist im Voraus auf die Dienstleistungen hingewiesen, welche Mephistopheles im weiteren Verlaufe des

[1]) Widmann (Kloster II, s. 317) sagt: „Was sonst etwan von der Versprechung und bundtnuss, so der Faustus mit dem Teuffel auffgerichtet, ist aussgangen, das ist der rechten original Historien nicht gemess."

Dramas verrichtet. So verpflichtet sich Mephistopheles in AGL, Faust überall hinzubringen, wohin er wolle; in A bedingt sich Faust ausserdem noch ausdrücklich aus, dass er sich bei allen Lustbarkeiten in aller Geschwindigkeit ohne Gefahr einfinden könne, in EW, dass ihn Mephistopheles ohne Gefahr auf dem Mantel durch die Luft führen müsse. In EOW verpflichtet sich Mephistopheles, alle Fragen zu beantworten, womit auf die Unterredung zwischen Faust und Mephistopheles vor der Helenascene hingewiesen wird. In S ist diese Vertragsbedingung ausgefallen; trotzdem sagt Faust dort in der Gesprächscene zu Mephistopheles: „Laut unserm Akkord bist du verbunden, mir Alles zu offenbaren.“ Die naheliegende Bedingung, dass Faust nicht in die Kirche gehen dürfe, findet sich gleichfalls schon bei Widmann und Pfitzer, sowie in dem Volksbuche des Christlich Meynenden; in ESW findet sich übereinstimmend der Zug, dass Faust trotzdem durch die Kunst des Teufels äusserlich als ein frommer Mann erscheinen solle. Was die Bedingung betrifft, Faust dürfe sich nicht waschen und kämmen, werde aber trotzdem stets als ein schöner Mann erscheinen, so ist bereits von Schade darauf hingewiesen worden, dass hier eine Vorstellung des Volksaberglaubens zu Grunde liegt. Die Verpflichtung, keine Collegia mehr zu frequentieren, steht in A ganz vereinzelt. In G bedingt sich Faust aus, dass Mephistopheles ihm alle verborgnen Schätze in die Hände liefern soll, verlangt aber ausserdem noch einen Geldbeutel, der niemals leer wird; in W verlangt er Geld, das nicht wieder unter Menschenhänden verschwindet.[1]) Man sieht,

[1]) Sonst wurde, wie Delrio, Disquisitiones magicae. Mainz 1600. Lib. II, quaest XII, s. 316 berichtet, von Faust erzählt, dass das Geld das er ausgab, sich bald darauf in Hornspäne und anderes werthloses Zeug verwandelte. vgl. Düntzer, Kloster V, s. 71.

dass die Vertragsbedingungen sehr viele Anklänge an Volkssagen und Volksmärchen enthalten. Die Unterschreibung des Accords ist in A hinter die Scene verlegt; in den übrigen Versionen unterschreibt Faust mit Blut, welches gewöhnlich von Mephistopheles auf übernatürliche Weise hervorgezaubert wird. Wenn in E Faust bei Unterzeichnung des Contracts davon spricht, es werde ihm wohl noch gelingen, sich bei Zeiten loszumachen, so ist diess vermuthlich ein ganz später Zusatz,[1]) ebenso wenn in L Mephistopheles schon an dieser Stelle andeutet, dass er Faust um 12 Jahre betrügen wolle. Die Vertragsurkunde wird von einem Raben abgeholt; dass der Rabe häufig als Vogel des Teufels vorkommt, ist bekannt. Voltaire scheint eine Fassung des Volksschauspiels gekannt zu haben, in welcher der Vertrag auf eine ähnliche übernatürliche Weise abgeholt wurde. In dem sechsten seiner Briefe an Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig findet sich folgende merkwürdige Stelle: *„Je ne connais votre fameux docteur Faustus que par la comédie dont il est le héros et qu'on joue dans toutes vos provinces de l'empire. Votre docteur Faustus y est dans un commerce suivi avec le diable. Il lui écrit des lettres qui cheminent par l'air au moyen d'une ficelle: il en reçoit des réponses. On voit des miracles à chaque acte et le diable emporte Faustus à la fin de la pièce."*[2])

Faust spricht ebenso wie in U nach der Verschreibung den Entschluss aus, an einen Fürstenhof zu reisen, jedoch nicht an den Hof des Kaisers, sondern nach Parma zur Hochzeitsfeier des Herzogs. Den ersten bestimmten Beleg

---

[1]) Eine ähnliche Aeusserung Faust's bei Pfitzer (Ausg. v. 1711, s. 59 f.) hat mit dieser Stelle schwerlich etwas zu thun.

[2]) *Voltaire, Oeuvres ed. Beuchot*, Bd. XLIII, s. 501 f.

für diese Veränderung finden wir in dem Frankfurter Theaterzettel No. 104; vermuthlich haben wir es aber auch hier mit einer von jenen Umwandlungen zu thun, denen die Faustcomödie in Wien unterworfen wurde, wo man das Bedürfniss fühlen mochte, für den Kaiserlichen Hof einen andern zu supplieren. Ein bestimmter Grund, warum die Scene gerade nach Parma verlegt ist, wird wohl vergeblich gesucht werden; Notter meint, es hänge diess vielleicht mit den politischen Ereignissen zusammen, durch welche in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die öffentliche Aufmerksamkeit auf Parma hingelenkt wurde. Wir finden übrigens auch hier Variationen; bei der Zigeuner-Aufführung spielte die Scene in Mantua, bei der Lorgée'schen Aufführung, über die im Morgenblatt berichtet wird, in Florenz, in den Berichten Horn's und Leutbecher's ist nur ganz allgemein von dem Hofe eines italienischen Fürsten die Rede. Faust ordnet an, dass Hanswurst ihm nach Parma folgen solle, während in U Pickelhäring, dem episodischen Character seiner Rolle gemäss, die Reise Faust's nicht mitmachte. Faust fährt ebenso wie in U auf seinem Mantel durch die Luft weg; in L erfahren wir erst aus dem später folgenden Gespräch zwischen Hanswurst und Mephistopheles, dass Faust abgereist ist. Wenn Goethe seinen Faust gleich nach der Verschreibungsscene eine Luftreise auf dem Zaubermantel antreten lässt, so ist diess ein aus dem Puppenspiel entlehnter Zug. In W sagt Mephistopheles seinem Herrn, er möge, wenn er auffliegen wolle, sich des Zauberwortes „Wohlauf“ bedienen. Dieses Zauberwort wendet Faust schon in dem alten Volksbuch (Kühne, s. 88) an, um sich und seine Gefährten mit denen er einem Hochzeitsfeste am Hofe des Herzogs von Bayern beiwohnte, wieder nach Wittenberg zurückzuversetzen. In das Volksschauspiel ist das Wort

wohl schon vor der Einwirkung der Wiener Faustcomödie, wahrscheinlich aus dem Pfitzer'schen Faustbuche herübergenommen worden; aus dem Volksbuch des Christlich Meynenden kann es nicht entlehnt sein. Ueber die Worte „Hop hugo", die sich an der betreffenden Stelle in G finden, vermag ich nichts zu sagen.

Auf dem Kurz'schen Zettel finden wir hier noch eine Scene angekündigt, wie Crispin in Faust's Bibliothek ein Buch aufschlägt, aus welchem kleine Teufel herauskommen. In den Puppenspielen hat sich die Scene nicht erhalten; in AG, sowie in dem Berichte Horn's klagt jedoch Hanswurst, dass sich im Hause kleine Teufel sehen liessen. Gewöhnlich schliesst sich an die Scene zwischen Faust und Mephistopheles eine zwischen Hanswurst und Mephistopheles an, in welcher dieser dem Hanswurst mittheilt, dass er ihn seinem Herrn nach Parma nachbringen werde und ihm für die Reise Verhaltungsmassregeln gibt. Die Situation in dieser Scene ähnelt also sehr der Situation in der Scene, in welcher Mephistopheles den Hanswurst aus Parma zurückbringt und so finden wir hier in manchen Versionen comische Motive, denen wir in andern Versionen erst später begegnen. Die Scene beginnt damit, dass Hanswurst den Mephistopheles fragt, wer er sei und ihn auf die verschiedenste Weise hänselt. Wenn er ihn in A und E wegen seiner näselnden Stimme aufzieht, so liegt die Vermuthung nahe, dass bei irgend einer berühmten Truppe ein Mephistopheles-Schauspieler, der eine näselnde Stimme hatte, sich deshalb den Spott Hanswursts gefallen lassen musste und dass diese Spöttereien sich beim Publicum einer grossen Beliebtheit erfreuten. Die Hanswurste waren im achtzehnten Jahrhundert meist die Principale ihrer Truppen und konnten sich deshalb um so eher erlauben, die übrigen Schauspieler

in dieser Weise zu necken. In einem Bericht über die Aufführungen der Schuch'schen Truppe in Breslau wird erzählt, Schuch habe „die Gewohnheit, einige seiner Acteurs mit ihren etwa tadelnswürdigen Neigungen öffentlich aufzuziehen.“ Meyer erzählt, dass Prehauser und Kurz die Gewohnheit hatten, persönliche Anspielungen und Beziehungen dem studierten Vortrag mit einzuweben.[1] Die Scene zwischen Hanswurst und Mephistopheles bot natürlich den extemporierenden Schauspieler zu den mannigfachsten comischen Situationen Anlass, von denen bald die einen, bald die andern in den vorliegenden Niederschriften fixiert sind. Hanswurst verlangt von Mephistopheles, er solle allerlei Kunststücke ausführen und zieht sich dann sehr geschickt aus der Affaire, als Mephistopheles seine Seele zu gewinnen sucht. Zum Schluss empfiehlt Mephistopheles dem Hanswurst, er solle in Parma den Namen Faust's nicht verrathen[2] und verspricht, ihm ein Höllenfuhrwerk zu schicken, auf dem er nach Parma gelangen könne. Es erscheint nun ein höllisches Ungeheuer, ein Drache oder ein Feuer speiender Ziegenbock, auf welchem Hanswurst unter entsetzlichem Geschrei durch die Luft fortreitet. Auch hier haben wir eine Situation, die sich unzählige Male wiederholt. In der Wiener Haupt- und Staatsaction „Der grossmüthige Ueberwinder seiner selbst“ reitet Riepel auf einem schwarzen Ziegenbock, in Johann Ulrich König's verkehrter Welt[3])

---

[1]) Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens. Stück 23, 1754, s. 422. — Meyer, Friedrich Ludwig Schröder I, s. 164 f.

[2]) In W sagt Faust, Mephistopheles möge dem Hanswurst Verschwiegenheit empfehlen; in der Scene zwischen Hanswurst und Mephistopheles ist jedoch nicht mehr davon die Rede.

[3]) Hamburg 1746 s. 8.

reiten Harlekin und Skaranuz auf einem Greifen durch die Luft. Ebenso erscheint auf dem Ankündigungszettel einer Comödie „der verliebte Franzos“ etc. Hanswurst als „curieuser Luftfahrer.“ Eine ähnliche Situation finden wir auch in dem von Engel mitgetheilten Don Juan.[1]) In A hat sich auch hier der Character der Wiener Faustcomödie am treuesten erhalten, es erscheint ein Teufel, welcher den Hanswurst wegtragen soll, aber vorher mit diesem ein Duett singt, das vollständig im Geschmack der Gesangs-Einlagen zu den alten Wiener Comödien gehalten ist. Wenn der Teufel singt:

Du musst dich bequemen,
Auf mir Platz zu nehmen
Oder beim Stix:
Kriegst höllische Wix
Verwandelt wirst du
In ein' magere Kuh.

und Hanswurst erwiedert:

Sei g'scheit und lass handeln
Schon wieder verwandeln!

so ist damit auf die Verwandlungen in alle möglichen und unmöglichen Gegenstände angespielt, die sich der „unglückseelige“ Hanswurst in den Zaubercomödien so oft gefallen lassen musste. Motive aus diesem Duett sind übrigens auch in einer andern Augsburger Puppencomödie, Almanda verwerthet.[2])

Nach den Berichten von v. d. Hagen und Sommer tritt aber in dieser Scene nicht Mephistopheles, sondern ein

---

[1]) vgl. Brachvogel, a. a. O., s. 82. Puppencomödien, Heft III, s. 45 f.

[2]) Puppencomödien, Heft IV, s. 60 f.

anderer Geist, Auerhahn auf, der in einigen Versionen auch schon bei der Befragung der Geister nach ihrer Geschindigkeit erschienen ist. Diese Figur ist möglicherweise aus dem Volksbuche herübergenommen; in allen Prosaerzählungen von Faust wird berichtet, dass dieser kurz vor seinem Tode seinem Famulus Wagner einen dienenden Geist mit Namen Auerhahn verschafft habe. Wahrscheinlicher ist es aber, dass Auerhahn aus der Lebensgeschichte Wagner's herübergenommen ist. Dieselbe war, wie wir s. 79 gesehen haben im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in zwei neuen Auflagen erschienen. Auch unter den Schauspielern wurde die Geschichte Wagner's bekannt; Peter theilt unter No. 129 die Ankündigung einer Action von dem Leben Wagner's mit, die 1742 aufgeführt wurde und aus welcher die von Engel mitgetheilte Puppencomödie hervorgegangen sein muss. Bei der grossen Beliebtheit der Zaubercomödien darf es uns nicht wundern, dass auch Wagner's Gehülfe Johannes de Luna der Held einer „Tragicomödie" wurde, aus welcher einige Arien in der oben erwähnten Wiener Handschrift mitgetheilt sind. In einem der Berichte, in welchen Auerhahn an die Stelle des Mephistopheles getreten ist, im Sommer'schen wird weiterhin auch erzählt, dass Hanswurst auf seiner Luftfahrt von dem Drachen abgeworfen worden sei, weil er unterwegs gesprochen habe, ebenso wie in dem Wagnerbuche die beiden Gefährten des Johannes de Luna bei einer Luftfahrt herabstürzen, weil sie das anbefohlene Schweigen nicht einhielten.

Die Abenteuer Faust's am Hofe des Herzogs von Parma sind bloss in 5 von den vollständig vorliegenden Texten, in AELOW erhalten; ausserdem berichten Horn, v. d. Hagen, Leutbecher und Sommer über diesen Theil besonders ausführlich. Derselbe beginnt gewöhnlich mit einer Darstellung

der Ankunft Hanswursts am Hofe zu Parma. In AE tritt zuerst der Herzog auf und führt uns ganz nach der Manier der Haupt- und Staatsactionen in feierlich geschraubter Rede in die Situation ein, ebenso wie diess in U der König vor dem Auftreten Faust's thut. In E regaliert uns der Herzog mit folgenden etwas holprigen Alexandrinern:

Jetzo sind angebrochen des Festes frohe Tage,
Drum will ich sie geniessen, vergessen jede Plage.
Vermählt mit der Geliebten schwelg' ich in Seligkeit!
Jetzt herrscht auf meinem Thron, Glück und Zufriedenheit.
Der Himmel wahre uns vor jeglicher Gefahr!
Fortuna trage uns auf Flügeln immerdar. —
Hier ist ein stilles Plätzchen; hier ruh' ich kurze Zeit;
Nach all' den tollen Festen lieb' ich die Einsamkeit.

Wir haben hier wieder einen jener Anklänge an die ältere Gestalt des Volksschauspiels vor uns, wie wir deren in E schon mehrere gefunden haben. Denn wenn wir diese Alexandriner mit den Worten des Königs in U zusammen halten: „Den Thron dieses Königsreichs beherrschen Wir bereits schon eine geraume Zeit in Glückseligkeit, dass wir auch sagen müssen, Fortuna trage uns auf den Flügeln“ so zeigt sich eine auffallende Aehnlichkeit. Aus welcher Zeit die Alexandriner stammen, muss dahin gestellt bleiben; die Worte: „Vermählt mit der Geliebten . . .“ berechtigen uns noch nicht dazu, ihre Entstehung in die Zeit zu setzen, als in der Beschwörungsscene nicht mehr der König oder Kaiser, sondern der Herzog mit seiner Gemahlin auftrat; es ist ebensogut denkbar, dass die Alexandriner in späterer Zeit durch kleine Modificationen der veränderten Situation angepasst wurden. In W tritt hier nicht der Herzog, der in dieser Version überhaupt gar nicht auf der Bühne erscheint, sondern die Herzogin auf. Nach den Berichten v. d. Hagen's,

Sommer's, Horn's und Leutbecher's eröffnet ein Hofbeamter die Scene. In L finden wir zuerst ein Gespräch zwischen dem Herzog und seiner Gemahlin, alsdann erscheint ein Hofherr Orestes, der auch in E vorkommt und mit dem sich der Herzog über die bevorstehenden Festlichkeiten unterhält.

Da kommt plötzlich Hanswurst aus der Luft herunter gestürzt. Es entspricht das ganz der Art der alten Hanswurstcomödien; die erste Erwähnung dieses Sturzes finden wir auf dem Kurz'schen Zettel, wo Hanswurst als „unglücklicher Luftfahrer" bezeichnet wird. Nach dem Berichte Leutbecher's fliegt er als Vogel durch das Fenster herein und verwandelt sich allmählich in seine menschliche Gestalt. Die Scene, die sich nun zwischen dem plötzlich hereingeschneiten Hanswurst und dem Herzog, resp. der Herzogin oder dem Kammerherrn entspinnt, gehört zu den effectvollsten der ganzen Comödie. Sehr ergötzlich ist das vergebliche Bestreben des Hanswurst geschildert, die anbefohlene Verschwiegenheit inne zu halten. In A verräth er seinen Herrn auf die einfachste Weise von der Welt; er sagt: „i darf nit sagen, dass i bei Doctor Faust in Dienst bin." Wir finden auch sonst in der dramatischen Literatur zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts Beispiele, dass die lustige Person Geheimnisse ihres Herrn auf diese Weise ausplaudert. In der Olla potrida, dieser grossen Vorrathskammer der Hanswurste und Harlekine wird ein Gespräch zwischen zwei Jungfern Urschel und Lucia mitgetheilt, von denen die eine durch ganz dieselbe Ungeschicklichkeit ein höchst fatales Geheimniss verräth. In Picander's (Henrici's) Lustspiel „der Säuffer" gibt Mischmasch, der lustige Diener des Säufers, als ihn die Dienstmagd Liessgen fragt: „Gelt er [dein Herr] hat sich gestern wieder berauschet" die Antwort: Da müsst ich ein grosser Bärnheuter sein, wenn ich dir's gestünde,

dass du deiner Jungfer was zu erzählen hättest.“ [1]) In andern Versionen deutet Hanswurst den Namen seines Herrn pantominisch an, indem er eine Faust macht. Nun wird von Hanswurst vorausgesetzt, dass er als Diener Faust's auch ein Zauberer sei; er gibt sich auch selbst für einen solchen aus und foppt den Herzog, indem er durch die Kunststücke die er verspricht, die Erwartung auf's höchste spannt. [2])

Die comische Scene erhält ihren Abschluss durch die Dazwischenkunft Faust's, welcher nach einem kurzen Gespräch seine Zauberkünste vorführt. Er lässt eine Reihe von Figuren und Gruppen aus der biblischen Geschichte, der alten Geschichte und der Mythologie erscheinen. Dass man sich bei dem gesteigerten Raffinement des scenischen Apparates nicht mehr mit der Erscheinung Alexander's des Grossen begnügte, sondern die Scene zur Entfaltung grösseren theatralischen Pompes benützte, ist ganz natürlich; wir finden diese Veränderung schon auf dem Wallerotti'schen Theaterzettel vor. Auch auf dem Kurz'schen Zettel wird verkündigt, dass Faust dem Herzog „verschiedene sehenswürdige Vorstellungen aus der biblischen und Profan-Historie“ vorführt; wir finden hier wie auf dem Wallerotti'schen Zettel die Marter des Tityos, aber nicht mehr wie dort „die Plagen

[1]) Ollapatrida, s. 208 ff. — Picanders teutsche Schauspiele. Berlin, Frankfurt und Hamburg 1726, s. 8 (Jedes Schauspiel ist besonders paginiert).

[2]) In einer Arie aus der Tragicomödie vom Erzzauberer Johannes de Luna (abgedruckt bei Devrient I, s. 450) scheint Hanswurst sich in ähnlicher Weise seiner Zauberkünste zu rühmen:

Lirum Larum Löffelstiel
Hexen kann ich was ich will
Dass ein alt's Weib Runzeln kriegt,
Dass der Mann die Frau betriegt, etc.

Tantali, des Sisiphy Stein und Pompey Tod“, sondern Judith und Holofernes, Simson und Delila, David und Goliath und die Zerstörung Jerusalems, also mehrere Erscheinungen, die uns auch noch in den Puppenspielen entgegentreten. Nur in W begnügt sich Faust damit, Alexander den Grossen vorzuführen, doch hat die Scene hier eine ganz andere Gestalt erhalten als in U. Bei diesen Erscheinungen, die vollständig ausserhalb des eigentlichen Ganges der Handlung stehn, konnten sich die Schauspieler natürlich noch leichter als in den andern Theilen des Stücks von der Ueberlieferung entfernen. Wie in U schliesst sich an die Beschwörung eine Einladung zur fürstlichen Tafel.

Grössere Schwierigkeiten bietet der letzte Theil des zweiten Abschnitts. Die Hörnerscene, welche in älterer Zeit auf die Beschwörungsscene folgte, findet sich, wie bereits oben erwähnt, zum letzten Mal auf dem Kurz'schen Zettel; in den Puppenspielen wird Faust's Aufenthat am Hofe rasch und unerwartet abgebrochen. In dem Augenblick, da er der Einladung des Herzogs Folge leisten will, hält ihn Mephistopheles zurück und verkündigt ihm, dass der Herzog ihn bei Tisch vergiften wolle, wie es in E und in dem Berichte Leutbechers heisst, aus Eifersucht, weil er argwöhne, Faust wolle seine Gemahlin verführen, während in dem Berichte Sommer's Mephistopheles erzählt, Hanswurst habe verrathen, dass Faust seine Zauberkünste durch den Beistand der Hölle verrichte. Der Bericht v. d. Hagen's ist an dieser Stelle etwas unklar; hier sagt Mephistopheles bloss, Hanswurst habe vor dem Herzog und der Herzogin Teufel erscheinen lassen und Faust sei deshalb nicht mehr sicher. In W wird der Vergiftungsversuch in ziemlich verfehlter Weise damit motiviert, dass die Herzogin gegen Faust wegen des groben Benehmens seines Dieners erbittert sei. In Horn's

Bericht heisst es bloss, dass Faust von Mephistopheles vor Vergiftung gewarnt wird; in L ist die ganze Scene ausgefallen; es wird dort ganz unerwähnt gelassen, warum Faust Parma wieder verlässt. Wie diese Scene entstand, darüber lässt sich gar nichts bestimmtes sagen. Von der Eifersucht des Herzogs wird in früherer Zeit nichts erwähnt; die Herzogin kommt zum ersten Mal in der Schütz-Dreher'schen Aufführung vor. Es scheint indess, als ob schon Maler Müller eine Fassung des Volksschauspiels gekannt habe, in welcher Faust's Liebe zur Herzogin und das plötzliche Dazwischentreten des Mephistopheles dargestellt war; in der Situation aus Faust's Leben finden wir eine Scene, wie Mephistopheles in dem Augenblick, da Faust sich der Liebe der schönen Königin von Arragonien sicher glaubt, seinem Herrn in den Weg tritt[1]). In E wird die allmählich aufkeimende Eifersucht des Herzogs mit dem dramatischen Geschick geschildert, welches wir in dieser Version schon mehrmals bemerkt haben. In dem Simrock'schen Puppenspiel wird dargestellt, wie Faust schon durch die magischen Erscheinungen die Herzogin zu berücken sucht; bei der Erscheinung Salomo's mit der Königin von Saba trägt Salomo die Züge Faust's, die Königin von Saba die Züge der Herzogin; bei der Erscheinung Judith's mit Holofernes gleicht Judith der Herzogin und Holofernes dem Herzog; solche geistvolle Anspielungen finden wir in keinem andern Puppenspiel; sie sind offenbar von Simrock's Erfindung. Die Liebe Faust's zur Tochter des Herzogs in O, sowie die Entführungsscene, von welcher im Morgenblatt berichtet wird, stehen in der Ueberlieferung ganz vereinzelt da; nur in einem Ballet von Nuth, welches 1810 zu Leipzig aufgeführt wurde und

---

[1]) Mahler Müllers Werke. Bd. II, Heidelberg 1825, s. 184 ff.

sonst sehr wenige alte Züge enthält, entführt Faust die Frau eines Edelmannes.[1])

Nachdem Faust mit Mephistopheles entflohen ist, folgt wieder eine comische Scene, in welcher die Verzweiflung Hanswursts geschildert wird, der im fremden Lande allein zurückgeblieben ist. Auch hier weichen die verschiedenen Versionen sehr weit von einander ab; A hat jedoch offenbar die älteste Ueberlieferung. Hier verkündigt Mephistopheles dem Hanswurst, dass er wegen seiner Schwatzhaftigkeit von Faust entlassen sei. Hanswurst bittet flehentlich, ihm doch wenigstens noch etwas Geld zu schenken. Mephistopheles sagt, er solle nur einen Topf hinstellen und rufen: „Stoffel (so nennt nämlich Hanswurst den Mephistopheles) gib Gold", alsdann werde er ihm gleich Gold regnen lassen. Hanswurst kommt der Weisung nach; da erscheint plötzlich ein Teufel, prügelt ihn durch und wirft ihn auf die Erde; der Topf zerbricht und es fällt ein Zettel mit einer comischen Aufschrift heraus, den Hanswurst vorliest. Ein Zwischenspiel in der Comödie „Der wunderthätige und gen Himmel fahrende Elias" welche 1680 erschien, zeigt eine auffallende Aehnlichkeit mit dieser Scene.[2]) Ein Wandersmann wird von zwei Räubern angefallen, die Geld von ihm fordern. Er führt sie an eine Stelle, wo ein grosser Schatz verborgen liegen soll. Die Räuber graben, bis sie eine Truhe finden, sowie sie aber dieselbe in die Höhe ziehen wollen, fährt ein Teufel herauf,

---

[1]) vgl. Goethe-Schiller-Museum, herausgegeben von Diezmann. Leipzig 1858, s. 113—116.

[2]) Der Wunderthätige und gen Himmel fahrende Elias, in einem offentlichen Schau-Spiel. Von der Dess Löbl. Ulmischen Gymnasii Schul-Jugend Anno 1680 den 19. Aprilis vorgestellet. Gedruckt im Jahr 1680, s. 98 ff. Eine Comödie Elias wurde auch 1702 von der Wittwe Velthen in Hamburg aufgeführt. vgl. Schütze s. 35.

der sie alle durchprügelt und wieder verschwindet. Der Wandersmann entläuft. Die Räuber „gucken hinunter, ziehen es [das Trühlein] herauf, und langen etwas Possierliches heraus.“ Ob der Dichter des Elias selbst die Scene von anderswoher entlehnt hat, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden; es ist möglich, dass die oben erwähnte verloren gegangene Pickelhäringsscene vor Faust's Zurückkunft aus Wittenberg schon ähnliche Züge enthalten hat. Die Scene gegen Anfang des Elias, in welcher ein Engel und ein Teufel dem Ahab erscheinen, deren jeder ihn auf seine Seite zu ziehen sucht, könnte uns auf die Vermuthung bringen, dass der Dichter die Faustcomödie kannte. Wir können übrigens noch verfolgen, wie die Scene sich mit mancherlei Umänderungen erhalten hat. Auf dem Bremer Zettel heisst es: „Pickelhäring will Geld sammeln, wird aber von allerlei bezauberten Vögeln in der Luft vexirt“; bei der Kurz'schen Aufführung erhielt Crispin von Mephistopheles einen feurigen Goldregen. Dort spielt jedoch die Scene vor Faust's Ankunft in Parma. Im Anhang zu L (No. 37) wird die Scene wieder in einer andern Fassung mitgetheilt. Dort verspricht Auerhahn, der bis zu dieser Scene bloss bei der Beschwörung der Geister aufgetreten war, er wolle Hanswurst einen grossen Schatz heben lassen. Er lässt einen grossen Topf erscheinen und befiehlt, Hanswurst solle hineinsteigen und die Worte *„Capo cnallo‘* ausrufen, alsdann werde er sogleich einen Haufen Goldstücke gewahr werden. Aber sowie Hanswurst diese Worte ausruft, stürzt der Topf mit ihm herab und begräbt ihn unter den Scherben. Es ist das einer von den unzähligen Fällen, wo Hanswurst in den Zaubercomödien „von Geistern übel vexirt“ wird.

Es scheint jedoch, dass der zweite Theil der Comödie schon im achtzehnten Jahrhundert manchmal mit einer andern comischen Scene abgeschlossen wurde. In W wird Hans-

wurst nach Faust's Abreise von einem Hausknecht und einem Kellnermädchen verfolgt, die ihn zur Zahlung seiner Zeche anhalten wollen. Er sucht vergeblich durch das von seinem Herrn gebrauchte Zauberwort zu entkommen; er hatte anstatt „wohlauf" „übelauf" verstanden. In seiner Noth ruft er Mephistopheles herbei und reitet auf dessen Rücken fort. Auch hier haben wir eine Situation vor uns, die in ähnlicher Art häufiger wiederkehrt. In dem Lustspiel *Arlequin Protée*[1]) wird Harlekin von zwei Wirthen verfolgt, die sich seines Felleisens bemächtigen. Auch in dem Lustspiel „der rachgierige, doch zuletzt betrogene Jude von Venedig" tritt Hanswurst als „von Schulden gequälter Herrendiener" auf.[2]) Wenn auf dem Kurz'schen Zettel Crispin als „lächerlicher Bezahler seiner Schuldner" bezeichnet wird, so könnte zwar damit gemeint sein, dass die comische Situation darin besteht, dass Hanswurst seinen Schuldnern Geld bezahlt, anstatt dass diese ihm bezahlen, wie es eigentlich in der Ordnung wäre; das Geldausleihen ist jedoch eine so wenig im Character des Hanswurst liegende Thätigkeit, dass man leicht zu der Annahme kommen kann, auf dem Zettel sei das Wort „Schuldner" für „Gläubiger" angewendet, eine Begriffsverwechslung, deren auch Lexer s. v. *schuldner* gedenkt. In

---

[1]) *Théatre italien* VI, s. 78.

[2]) Der Rachgierige, doch zuletzt betrogene Jude von Venedig oder der Weibliche Rechtsgelehrte und die intrigante, aber übel ausgeschlagene Verrätherei, mit Hans Wurst einem unglücksseeligen Schiff-Knecht, von Schulden gequälten Herren-Diener und endlich beglückten Amanten einer italienischen Servetta (Frankfurter Zettel No. 150). Diese Comödie ist offenbar aus der s. 60 erwähnten Comödie „Das wohlgesprochene Urtheil etc." hervorgegangen und verhält sich zu derselben ähnlich, wie der Faust des achtzehnten zu dem des siebzehnten Jahrhunderts.

diesem Fall müssten wir in dem Kurz'schen Zettel den frühesten Beleg für diese Scene erblicken. In E wird Hanswurst von zwei Trabanten verfolgt, in L klagt er, dass ihm der Herzog vier Leute mit Stöcken nachgeschickt habe „um ihn für seine Künste zu bezahlen.“ Leutbecher berichtet, dass Hanswurst das Mitleid der Italiener anfleht, ohne übrigens die Scene näher zu schildern. Darin aber stimmen alle Versionen ausser A überein, dass ein Teufel erscheint, der Hanswurst wegschafft. Eigenthümlich ist in den Berichten Horn's und Leutbecher's die Art geschildert, wie Hanswurst fortgebracht wird. Er soll auf einem Sopha oder Wagen fahren, in welchem zuerst seine Schwester, dann seine Grossmutter erscheint; zuletzt setzt er es durch, dass er allein fahren darf. [1])

Von den abenteuerlichen Kreuz- und Querzügen Faust's hat sich ausser den Scenen am Fürstenhofe in den vorliegenden Puppenspielen und Aufführungsberichten nichts erhalten. Es finden sich jedoch mehrere Stellen in den Puppenspielen, die sich vielleicht als Hindeutungen auf weitere Reiseabenteuer Faust's erklären lassen. In E und in dem Berichte Sommer's sagt Faust am Schluss der Hofscenen zu Mephistopheles, er solle ihn nach Constantinopel bringen; von Faust's Aufenthalt in Constantinopel ist aber dann nicht mehr die Rede, in beiden Versionen finden wir ihn sogleich in Wittenberg wieder. Es ist nicht unmöglich dass die in Marlowe's Drama eingeschobene Scene, in welcher Faust am Hofe des Sultans auftritt (vgl. s. 43) sich nach Deutschland verpflanzte und dass die soeben erwähnte Stelle

[1]) In der Comödie Armida (*théatre italien* IV, s. 57) wird Armida mit Harlekin von zwei Geistern auf einem Sopha durch die Luft weggetragen; in der Posse *spirito folletto* geht ein Bett mit Horatio und Harlekin durch die Luft (Schütze s. 48).

eine Hindeutung auf diese Scene enthält. Eine andere Stelle die vielleicht als Hindeutung auf verloren gegangene Reiseabenteuer Faust's aufgefasst werden kann, findet sich in G, wo Faust beim Anblick Helena's ausruft: „Ja ja, sie ist's, es ist die nämliche, die ich einst in Griechenland gesehen habe." In derselben Scene sagt Mephistopheles: „Hier bringe ich dir die schöne Helena aus Griechenland, von der du mir so viel erzählt hast, sie soll dir zur gemahlin dienen." Durch diese dunkeln Andeutungen wird man an das erinnert, was Goethe über das Auftreten der Helena im Volksschauspiel sagt. Am 22. October 1826 schreibt er an Wilhelm von Humboldt, die Helenascenen in seiner Faustdichtung beruhten „auf der Puppenspiel-Ueberlieferung, dass Faust den Mephistopheles genöthigt, ihm die Helena zum Beilager heranzuschaffen." [1]) Als diese Scenen 1827 unter dem Titel „Helena, klassich-romantische Phantasmagorie. Ein Zwischenspiel zu Faust" im Druck erschienen, begleitete sie Goethe im ersten Hefte des sechsten Bandes „über Kunst und Alterthum" mit einigen erläuternden Bemerkungen in denen es unter anderm heisst: „Die alte Legende sagt nämlich, und das Puppenspiel verfehlt nicht die Scene vorzuführen, dass Faust in seinem herrischen Uebermuth durch Mephistopheles den Besitz der schönen Helena von Griechenland verlangt und dieser ihm nach einigem Widerstreben willfahrt habe." Düntzer, welcher die Stelle s. 99 citiert, drückt durch ein beigesetztes Fragezeichen seinen Zweifel an der Richtigkeit dieser Angabe aus und in der That ist die Bemerkung, dass Faust in der „alten Legende" die Erscheinung Helena's von Mephistopheles erzwingen muss, jedenfalls unrichtig; es ist

[1]) vgl. Neue Mittheilungen aus Goethe's handschriftlichem Nachlass. Th. III, Leipzig 1876, s. 279.

jedoch sehr wohl denkbar, dass bei diesen Worten Goethe eine Scene im Sinne hatte, die in sämmtlichen vorhandenen Puppenspielen fehlte, aber mit der in G angedeuteten früheren Helenascene in irgend einem, jetzt nicht mehr deutlich erkennbaren Zusammenhang stand. Auf diese Scene bezieht sich vielleicht auch die s. 47 f. erwähnte unklare Stelle in Schröder's Bericht; denn wenn dort gesagt wird: Faust lässt ihme Carolum magnum, die schöne Helenam erscheinen, so ist damit schwerlich die Erscheinung Helena's kurz vor dem Ende Faust's gemeint. Möglicherweise bezieht sich auch Schröder hier bloss auf die Erscheinung Helena's vor den Studenten, welche sich auch bei Marlowe findet und welche man später weggelassen haben mag um die Erscheinung Helena's am Schluss wirksamer hervortreten zu lassen; doch ist es auch denkbar, dass bei der Danziger Aufführung Helena ebenso wie im czechischen Puppenspiel zugleich mit den übrigen Erscheinungen am Königshofe auftrat. Die Auflösung aller dieser Räthsel ist vorerst unmöglich.

Der letzte Theil mit seinem vorwiegend ernsten Character zeigt sich von der Umgestaltung weniger berührt, als die beiden ersten. Ueberall ist der Gang der Handlung der, dass Faust mit Mephistopheles ein theologisches Gespräch führt, an dessen Ende Mephistopheles den Fragen Faust's ausweicht und entflieht, dass alsdann Faust durch die berückende Erscheinung Helena's wieder zu Falle gebracht wird, worauf er verzweiflungsvoll sein nahes Ende erwartet und um Mitternacht von den Teufeln in die Hölle abgeführt wird. Dass er die Studenten kurz vor seiner Höllenfahrt wie bei Marlowe und in U zu einem Gastmahl versammelt, kommt nirgends vor. Aus der Ankündigung der Bremer Aufführung sowie aus dem Reisebericht Georg König's können wir aber schliessen, dass, nachdem sich der

Einfluss des italienischen Geschmacks geltend gemacht hatte, die Gastmahlscene zwar beibehalten, aber mit allerlei abenteuerlichen Zuthaten versehen wurde.[1]) In dieser Gestalt erscheint die Scene auch in E; nur ist sie dort an den Beginn des letzten Theils gestellt, so dass die Folge von Auftritten, in welcher Faust's Gespräch mit Mephistopheles, seine Reue, sein Rückfall und seine Höllenfahrt geschildert wird, durch diese groteske Spectakelscene keine Unterbrechung erleidet. Wenn man übrigens in Folge der oben erwähnten Stelle in Schröder's Bericht annimmt, dass das Gastmahl, bei welchem Helena vor den Studenten erschien, in das Volksschauspiel übergegangen sei, dann kann man auch annehmen, dass die verschiedenen Zauberkunststücke ursprünglich in dieser Scene vorgeführt werden. Einige von denselben sind aus den Prosaerzählungen entlehnt. Schon das älteste Volksbuch erzählt in Cap. 58 und 59 (Kühne s. 101—103) von den Schmausereien, welche Faust am Aschermittwoch und am Donnerstag nach Fastnacht veranstaltete. Diese Erzählung ist auch von Widmann, von Pfitzer und von dem Christlich Meynenden verwerthet; das Tanzen des Trinkgeschirres und der Affentanz findet sich in den Prosaerzählungen ebenso wie in E.[2])

[1]) Dass Hanswurst als Koch Geschirr und Speisen aus der Tasche zieht, kommt auch in der unten erwähnten Comödie „Leben und Tod des Erzzauberers Hanswurst“ vor.

[2]) Die Gastmahlscene in der Wagnercomödie (s. 28 f.) ist wahrscheinlich eine Nachahmung der Scene im Volksschauspiel, wenn auch schon im Volksbuch von Wagner über die Zauberschwänke berichtet wird, die derselbe bei einem Gastmahl veranstaltete (vgl. Kloster III, s. 100—107). In der Wagnercomödie wird auch die aus Goethe's Faust bekannte Anbohrung des Tisches dargestellt, welche schon auf dem von Peter mitgetheilten Ankündigungszettel aus dem Jahr 1742 erwähnt wird. Es ist sehr wohl denkbar, dass dieses Zauberstück

In der Gesprächscene zwischen Faust und Mephistopheles hat wiederum A die älteste Ueberlieferung. Hier führt Faust mit Mephistopheles ein Gespräch über die Geisterwelt, das in U nicht vorhanden war. Die hierauf folgende Frage Faust's, ob keine Erlösung aus der Hölle möglich sei, sowie die Antwort des Mephistopheles findet sich in A ebenso wie in U, nur dass dort der Ausdruck in Frage und Antwort nicht mehr so genau mit dem Volksbuche übereinstimmt. Auch die weitere Frage Faust's, was Mephistopheles, wenn er ein Mensch wäre, thun würde, um die Seligkeit zu erlangen, stimmt fast wörtlich mit U überein. Vollständig neu ist aber die Antwort des Mephistopheles: „Ach, mein Fauste! wenn eine Leiter von der Erde bis an den Himmel reichte und statt der Sprossen mit lauter Schwertern umgeben wäre, dass ich bei jedem Schritt in tausend Stücke zerschnitten würde, so würde ich doch trachten, den obersten Gipfel zu erreichen, um nur ein einziges mal Gott anzuschauen; dann wollte ich gern wieder in alle Ewigkeit ein Geist der Verdammten seyn.“ Die Idee, dass Mephistopheles selbst auf einer Leiter von Schwertern zum Himmel emporsteigen wollte, eine Idee, die in ihrer phantastischen Kühnheit eines Dante würdig wäre, findet sich meines Wissens nirgends in der vorhergehenden Faust-

---

nicht direct aus dem Pfitzer'schen Roman — im Volksbuch des Christlich Meynenden wird es nicht erwähnt — in die Wagnercomödie übergegangen ist, sondern dass es früher auch in unserm Volksschauspiel in der Gastmahlscene vorgeführt wurde und von da sowohl in die Wagnercomödie als auch später in Goethe's Faust überging. — Der Ankündigungszettel der Wagnercomödie stammt nach Peters' Aussage, wie bereits oben s. 151 hätte bemerkt werden sollen, aus Frankfurt am Main und zwar offenbar von der Wallerotti'schen Truppe.

literatur. Ob sie vielleicht aus einem andern Literaturwerk entlehnt ist, vermag ich nicht zu sagen; auch wird schwer zu entscheiden sein, zu welcher Zeit die Stelle in die Faustcomödie eingefügt wurde. Das Folgende stimmt wieder mit U; Mephistopheles flieht, als Faust ihn nach dem Himmel und den Auserwählten fragt.

ESW zeigen auch in dieser Scene nahe Verwandschaft. Der erste Theil des Gesprächs vor Faust's Frage, was Mephistopheles thun würde, um die Seligkeit zu erlangen, ist in diesen Versionen fast ganz ausgefallen. In E geht nur die Frage voraus: „Warum steht ihr Teufel den Menschen so gerne zu Diensten?“, worauf Mephistopheles antwortet: „Damit wir sie als eine erfreuliche Beute dem Himmel entziehen und sie unserm höllischen Reiche einverleiben.“ Dieselbe Frage und Antwort findet sich ausserdem bloss noch in A. Auch in S ist der ganze erste Theil des Gesprächs sehr kurz gefasst. Den Passus von der Leiter finden wir in allen drei Versionen, nur dass Mephistopheles hier von einer Leiter aus Scheermessern spricht; in EW ist ausserdem noch gesagt, die himmlische Freude sei so gross, dass wenn sämmtliche Menschenkinder von Anfang der Welt an bis an's Ende der Welt nichts thäten als schreiben, sie dennoch nicht im Stande wären, auch nur einen kleinen Theil dieser Freude zu beschreiben. Im letzten Theil der Scene stimmen ESW wieder gegen alle übrigen Versionen überein; Faust sagt, Mephistopheles beschäme ihn und fragt darauf, ob es ihm nicht möglich wäre, noch ein Kind der Seligkeit zu werden. Mephistopheles verweigert die Antwort und entflieht.

Noch kürzer ist das Gespräch in L gefasst, wo dasselbe bloss aus Faust's Frage, was Mephistopheles zur Erlangung der Seligkeit thun würde, sowie aus der bekannten Antwort

des Mephistopheles besteht. Die eigentliche Motivierung der Reue Faust's ist in L in eine Scene vor dem Gespräch verlegt, in welcher der Genius dem schlafenden Faust erscheint und ihn zur Busse ermahnt. Horn und Leutbecher erwähnen bloss, dass Faust gefragt habe, ob er noch zu Gott kommen könne und dass Mephistopheles die Antwort verweigert habe. In Sommer's Bericht wird das ganze Gespräch unerwähnt gelassen, ebenso ist auch in G das Gespräch weggefallen; dort wird Faust's Reue durch die Ermahnungen Wagner's hervorgerufen. Nach v. d. Hagen's Bericht muss die Scene ähnlich wie in ESW verlaufen sein.

Nachdem nun Faust in ein reuiges Gebet versunken ist, sucht ihn Mephistopheles ebenso wie in U zuerst durch die Aussicht auf Macht und Glanz von seinen reuigen Betrachtungen abzuhalten; erst als diess mislingt, führt er Helena herbei. So in AESW. In G zeigt sich das sinnreiche Motiv sehr vergröbert; dort sagt Mephistopheles zu Faust, er solle sein Gebet abbrechen, er werde in seinem Zimmer einen Mantelsack mit Gold und Juwelen finden. Sonst ist überall dieser erste Verführungsversuch ganz weggefallen und Mephistopheles holt sogleich die schöne Helena herbei. Faust kann zuletzt der Verlockung nicht mehr widerstehn; die zauberischen Reize Helena's umstricken seine Sinne und hohnlachend spricht Mephistopheles: *Quod diabolus non potest, mulier efficit.*

Was der Teufel selbst nicht kann
Das stellt er durch ein Weibsbild an.

Dieses Sprüchwort fehlte in U; den ersten bestimmten Beleg dafür, dass es in der Faustcomödie citiert wurde, finde ich in einer Satire: „der Teufel in Wien“ (1783), in welcher Mephistophiles, der Geheimsecretär des Teufels von den Frauen sagt: Diese sind es, welche zum vortheilhaftesten

Ausschlag unsrer Angelegenheiten, wider Wissen und Willen so treulich helfen und das von Faust's Zeiten her bekannte alte Sprüchwort bestättigen: „Was der Teufel selbst nicht kann, stellt er durch ein Weibsbild an.“ [1]) Wir können danach annehmen, dass das Sprüchwort schon in der alten Wiener Faustcomödie vorkam; vielleicht stammt es aber noch aus der Zeit der Englischen Comödianten, die, wie wir gesehen haben, mit besonderer Vorliebe Sprüchwörter citierten.

Bekanntlich führt schon im alten Volksbuche Mephistopheles seinem Gebieter die schöne Helena zu und Faust geniesst die Liebe des Trugbildes. Ebenso müssen wir uns den Verlauf der Scene in Marlowe's Drama und in U denken. In späterer Zeit erhielt jedoch die Scene eine ganz neue Wendung dadurch, dass Faust den Betrug der Hölle gewahr wird: in dem Augenblick, da er Helena nmarmen will, verwandelt sie sich in ein höllisches Ungeheuer. Zum ersten Mal begegnen wir dieser Aenderung auf dem Frankfurter Theaterzettel No. 104, denn die „besondere Vorstellung“, auf welche mit den Worten hingewiesen wird: „Ein Weibsbild wird öffentlich in eine Furie verwandelt“ muss sich wohl auf die Helenascene beziehen. Man denkt bei dieser Scene unwillkürlich daran, dass in mehreren Dramen des siebzehnten Jahrhunderts der Held in dem Augenblick, da er das Ziel einer frevelhaften Liebe erreicht zu haben glaubt, mit Entsetzen gewahr wird, dass er durch ein Blendwerk getäuscht ist; so der Cardenio des Gryphius, so Cyprian in Calderon's *magico prodigioso* und Don Gil in Moreto's *caer*

[1]) Der Teufel in Wien. Eine nächtliche Fantasie von Salzmann. Zweiter Theil. Wien 1783, s. 12. Ueber den vermuthlich pseudonymen Verfasser konnte ich nichts ermitteln.

para levantarse[1]); aber ob auch dem, der die Verwandlung Helena's zuerst in die Faustcomödie eingefügt hat, eine dieser Scenen vorschwebte, ist fraglich. Mit Bestimmtheit können wir nur sagen, dass wir hier eine jener Verwandlungsscenen vor uns haben, die sich gegen Ende des siebzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhunderts einer so grossen Beliebtheit erfreuten.

Wir haben oben gesehen, wie sich schon in der Faustcomödie des siebzehnten Jahrhunderts die Ereignisse von Faust's Gespräch mit Mephistopheles bis zum Auftreten Helena's mit wahrhaft künstlerischer Steigerung des Effects auseinander entwickelten; durch die soeben besprochene neue Wendung der Helenascene schliesst sich der letzte Theil des Schauspiels eng an die vorhergehende Scenenreihe an und setzt sie würdig fort: kaum hat sich Faust den

[1]) Die Ankündigung einer Comödie: „Leben und Tod des Erzzauberers Hanswurst" (No. 128 der Frankfurter Sammlung) könnte zu der Vermuthung Anlass geben, dass die soeben genannten spanischen Dramen auch in Deutschland bekannt wurden. „Die Intrigue dieser Action verursachet die verzweifelnde Liebe Hanss Wursts zu der Lavinia welche zu erhalten er sich dem Pluto verschreibet und aus denen von Faust ererbten Büchern, die grausamsten Zaubersachen angestellet, die ihme doch allezeit, entweder durch ein augenscheinlich Wunderwerk oder durch einen besonders lächerlichen Zufall zernichtet werden. Als er einige Zeit von seiner Zauber-Wohnung, die er auf der Spitze des Berges in einer Höle genommen, das gantze Land beunruhiget, des Teufels zwar versprochenen aber krafftlosen Beystand vermerket, sich doch allezeit wider verführen lassen, ist er, bevor ihn der allgemeine Landes-Aufboth in seine Gewalt gefangen bekommen, von denen Teufeln in Stücken zerrissen worden." — Das Drama Moreto's ist nach v. Schack's Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien Bd. II, s. 462 eine Ueberarbeitung von Mira de Mescua's *esclavo del demonio.*

Verlockungen der zauberischen Schönheit hingegeben, so wird er auch gewahr, dass er damit die letzte Möglichkeit der Erlösung verscherzt hat und rettungslos den Mächten der Hölle verfallen ist, deren Herannahen er in wilder Verzweiflung erwartet. Mit staunender Bewunderung sehen wir hier eine Fülle von ergreifenden Situationen in dem edelsten Aufbau vereinigt: die Scenenreihe, die sich im Lauf eines Jahrhunderts allmählich entwickelte, hätte nicht abgerundeter und vollendeter dem Geiste eines einzigen Dichters entspringen können. Doch werden wir leider auch annehmen müssen, dass die Hanswurste sie nur selten zu ganzer, voller Wirkung kommen liessen.[1])

Die Scene verläuft übrigens in keiner von den erhaltenen Versionen ausser in O so, wie es auf dem Frankfurter Theaterzettel angedeutet ist. In ELSW, sowie in dem Bericht v. d. Hagen's ist die Verwandlung hinter die Scene verlegt, ein Gedanke, auf welchen man jedenfalls zuerst bei einer Truppe kam, die über einen Apparat zur

[1]) Aus einem Bericht über die Darstellung einer Pantomime „Doctor Faust" durch die Wäser'sche Truppe in Leipzig scheint hervorzugehn, dass auch im achtzehnten Jahrhundert die Helenascene manchmal nach der alten Weise aufgeführt wurde, d. h. so, dass Faust den Betrug der Hölle nicht bemerkt; wenigstens enthält der Bericht eine Stelle, nach welcher man vermuthen darf, dass dem Dichter der Pantomime die Helenascene in dieser Fassung vorschwebte. „Ich kann die übrigen Glieder des Leibes so wenig als die Zunge Ungezogenheiten ausdrücken sehn. Unwille und Ekel überfiel mich daher, als Kummer [der Darsteller des Faust] alles auflöste um die Moltini abzuführen, und als er wieder hereinkam und sich auf allerley Art abzukühlen suchte." (Ueber die Leipziger Bühne, an Herrn J. F. Löwen zu Rostock, erstes Schreiben. Dresden 1770, s. 95).

Verwandlung auf der Bühne gerade nicht verfügte. In allen diesen Versionen wird dargestellt, wie Faust, gleich nachdem er mit Helena abgegangen ist, wieder verzweifelt hereinstürzt und von dem höllischen Gaukelspiel berichtet, in E fast mit denselben Worten, wie in W. In A, sowie in Sommer's Bericht enthüllt sich das Blendwerk auf der Bühne selbst; Helena verwandelt sich aber nicht in eine Furie, sondern verschwindet, als Faust sie umarmen will; alles Veränderungen, die sich danach richteten, welche magischen Apparate gerade bei der Aufführung zu Gebote standen. An die Verwandlung schliesst sich dann die Scene an, in welcher Mephistopheles das Ende der Vertragszeit ankündigt, worauf dann die letzte Scene, Faust's Höllenfahrt folgt.

In vollständig anderer Gestalt zeigt sich der letzte Theil der Dramas auf dem Kurz'schen Theaterzettel. Dort heisst es unmittelbar nach Anführung der Scenen am Hofe zu Parma „10) Zeiget sich ein Freyhof oder Begräbnissort mit vielen Epytaphiis, und Grabinschriften. Faust will die Gebeine seines verstorbenen Vaters aus der Erde graben, und zu seiner Zauberey missbrauchen, wird aber von dessen erscheinendem Geist zur Buse vermahnet. 11) Faust bekehret sich, wird aber von Mephistopheles durch verschiedene Blendwercke abermals verführet, wobey sich der traurige Begräbnissort in einen lustvollen Garten verwandelt.“ Zur Ergänzung kann angeführt werden, was Meyer nach Schröder's Bericht über Grünberg's Darstellung dieser Scenen erzählt (s. 177 f.): „Nachdem Faust alles erschöpft hat, um sich aus den Klauen des Teufels zu retten, oder die Herrschaft über ihn unwiderruflich zu bestätigen, gibt die Kabala seiner Verzweiflung ein einziges grässliches Mittel an, dass

er seinem kürzlich vor Gram gestorbenen Vater das Herz aus dem Leibe reisse. Er stürzt sich in dieses Schrecken; er steht auf dem Kirchhofe, er öffnet das Grab, er ist im Begriff, die empörende That zu vollziehen: da richtet der Leichnam sich auf, gibt dem unnatürlichen Sohn seinen Fluch, und Faust stürzt besinnunglos zu Boden." Auch gehört hierher, was ebenda s. 173 von dem Comiker Köppe erzählt wird: „Köppe, der seinem Herrn, dem Doctor Faust, die Laterne vortrug, hielt sie vor den Hintern und gab zur Ursache: „Damit ich das Licht gleich wieder anblasen kann, wenn's der Wind ausweht." Diess bezieht sich wohl darauf, dass Köppe in der Rolle Crispin's dem Doctor Faust auf dem Wege zum Kirchhof leuchtete. Hier wird also Faust's Reue nicht durch ein Gespräch mit Mephistopheles herbeigeführt, sondern Faust wird durch die Ermahnungen oder nach Schröder's Bericht durch den Fluch seines Vaters so gewaltig erschüttert, dass er sich vom Bösen abwenden will. Ebenso wie in den Puppenspielen zieht ihn Mephistopheles von diesen Reuegedanken ab, aber Helena trat hierbei entweder gar nicht oder wenigstens nicht in der einfachen und doch so ergreifenden Art auf, wie sonst; vielmehr wird Faust dadurch zum Bösen zurückgeführt, dass ihm in einer glänzenden Ausstattungsscene die Freuden der Welt vorgegaukelt werden. Dass diese letztere Aenderung eintrat, darf uns nach allem, was wir über die Kurz'sche Truppe wissen, nicht Wunder nehmen; die Entstehung der Scene an der Leiche von Faust's Vater vermag ich jedoch nicht zu erklären. Es lässt sich indess manches anführen, was für die weitere Verbreitung dieser Scene zu sprechen scheint. Lessing hat sich in seinem Collectaneen unter der Rubrik „Dr. Faust. Von meiner Tragödie über diesen Stoff." fol-

gendes notiert[1]): Eine Scene aus der *Universal History Vol. XVII, p. 38.* „*In the first year of his reign (Leo, 716); Masalmias, prince of the Saracens, took by surprize the city of Pergamus; which is look'd upon by the historians as a punishment justly inflicted by Heaven upon the wicked and barbarous inhabitants, who, hearing the Saracens were preparing to invade Asia, had ripped up the belly of a woman big with child, and boiling the infant in a kettle, had dipped their right hands into the water, being persuaded by a Magician, that they would become by that means invincible, and defend their city against all the attempts of the ennemy*“ (*Niceph. c. 9*). Da Lessing unmittelbar vor dieser Stelle eine andere notiert hat, welche, wie er sagt, vielleicht dazu dienen könne, den Character des Verführers in seinem zweiten Faust wahrscheinlich zu machen, so meint Düntzer (s. 797), die Stelle solle möglicherweise darauf hindeuten, wie leicht Betrüger durch leere Vorspiegelungen zu den schlimmsten Handlungen verleiten könnten; jedoch hält er es für wahrscheinlicher, dass das Citat mit dem, was unmittelbar vorhergeht, nicht zusammenhängt, sondern von Lessing bloss notiert wurde, weil es ihn an die von der Sage dem Doctor Faust zugeschriebene Magie erinnerte. Auch ich glaube, dass das Citat mit dem, was vorher über den Character des Verführers bemerkt wird, in keinem Zusammenhang steht; ich möchte vermuthen, dass Lessing die Stelle deshalb unter dem Worte Faust verzeichnet hat, weil sie ihn an die Scene der Comödie erinnerte, in welcher Faust, um sich vor dem Teufel zu retten, den Leib seines Vaters aufreissen und dessen Herz herausnehmen will. Der anonyme Verfasser des Dramas Johann Faust, welches

[1]) G. E. Lessing's sämmtliche Schriften. ed. Maltzahn. Bd. XI, 1 s. 376.

1775 in München erschien [1]), scheint gleichfalls die Scene gekannt zu haben. Wenn in diesem Drama Faust's Geliebte Helena den Vater Faust's ermordet, weil Mephistopheles ihr eingeredet hatte, diess sei das einzige Mittel, Faust zu retten, so ist es sehr wahrscheinlich, dass der anonyme Dichter die von Meyer erwähnte Scene gekannt hat. Auch das Ballet *Dernier jour du Doctor Jean Faust,* in welchem Faust den Geist seines Vaters citiert (vgl. oben s. 15) beruht auf einer ähnlichen Gestaltung des letzten Theils, wie diejenige, die auf der Kurz'schen Bühne heimisch war; die Scene in welcher Mephistopheles seinen Herrn verführt, musste in dieser Fassung ganz besonders zur Behandlung in Form eines Ballets geeignet sein. [2]) Ob es Versionen

---

[1]) Johann Faust. Ein allegorisches Drama in 5 Aufzügen. München 1775. Neu herausgegeben Oldenburg 1877 von C. Engel, welcher einen Zusammenhang dieses Dramas mit Lessing's Faust vermuthete. Von den Widerlegungen, welche diese Ansicht gefunden hat, sind hervorzuheben die im Centralblatt 1877 No. 10, die in Nord und Süd Bd. I, s. 262—183 von Kuno Fischer, die in der Jenaer Literaturzeitung 1877, s. 409 f. von Erich Schmidt und die im Anzeiger zur Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Literatur Bd. III, s. 203 f. von R. M. Werner. Letzterer hat darauf hingewiesen, dass der Münchener Faust höchst wahrscheinlich mit dem im nämlichen Jahre von dem Schauspieler Weidmann genau unter demselben Titel in Prag herausgegebenen Drama identisch ist. vgl. auch die nachträgliche Bemerkung Anzeiger III, s. 281. Die Recension Eschenburg's in der allgemeinen deutschen Bibliothek, auf welche Werner gleichfalls aufmerksam macht, ist bereits in dem mehrfach erwähnten Aufsatz im Journal von und für Deutschland citiert. Schon vor dem Erscheinen der Engel'schen Ausgabe hatte R. Hildebrand die Güte, mir ein in seinem Besitz befindliches Exemplar des seltenen Druckes von 1775 zu borgen.

[2]) Möglicherweise beziehen sich auch die Bayreuth'schen Comödianten auf die Scene am Grabe, wenn sie in ihrer Ankündigung

des Volksschauspiels gab, in welchen Faust's Vater auch schon im früheren Scenen auf der Bühne erschien, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Meyer spricht in seinem Berichte davon, dass Faust's Vater „kürzlich vor Gram gestorben" sei, danach sollte man wenigstens vermuthen, dass schon in einem früheren Theil des Schauspiels von ihm die Rede war. Der Umstand, dass er auf dem Kurz'schen Zettel im Uebrigen unerwähnt bleibt, kann nichts beweisen, da auf diesem Zettel nur die „besondern Auszierungen, Maschinen und Vorstellungen", also die Scenen, bei welchen das Hauptinteresse in einem äusserlichen Effect lag, Erwähnung fanden. Eine Ausnahme macht bloss „Fausti gelehrte Dissertatio etc."; auf diese Scene ist jedoch gewiss nur deshalb besonders aufmerksam gemacht, weil der Faust-Schauspieler der Kurz'schen Truppe in ihr eine besondere Virtuosität entwickelte (vgl. oben s. 68). In früherer Zeit werden Faust's Eltern bloss einmal erwähnt, aber in einem Zusammenhang, der gar keine weiteren Schlüsse zulässt: in der Beschwerde über den Schauspieler Hilferding (1740, vgl. oben s. 83) wird unter andern darüber Klage geführt, dass Faust seine Eltern abschwöre.

Einen bestimmteren Anhalt bieten uns jedoch der Faust von Maler Müller und das Münchener Drama.[1]) In beiden

(Schütze, s. 100) darauf hinweisen, dass der Faust von ihnen nicht so fürchterlich wie sonst dargestellt werde. Auch die Stelle in Sommer's Bericht, wo Faust unmittelbar vor seiner Höllenfahrt Mephistopheles bittet, am Grabe seines Vaters noch ein Gebet verrichten zu dürfen, ist vielleicht mit dieser Scene in Verbindung zu setzen.

[1]) Der Dichter des Tiroler Faust hat die Gestalten von Faust's Vater und Mutter wahrscheinlich dem Dichter des Münchener Dramas entlehnt, von welchem er offenbar auch die eine „Meretrix" verwandelte Helena überkommen hat. Die Ermordung von Faust's Vater im

tritt Faust's Vater als Warner seines Sohnes auf und da Motive aus dem Volksschauspiel in beiden verwerthet sind [1]), so liegt die Vermuthung nahe, dass auch für das Auftreten des alten Faust das Volksschaupiel den ersten Anhalt bot. Wie kam aber der alte Faust in's Volksschauspiel?

Es war bereits oben ausführlich davon die Rede, dass das Volksschauspiel im siebzehnten Jahrhundert zwei Scenenreihen enthielt, in deren jeder dargestellt wird, wie in Faust Reuegedanken nachgerufen werden, die aber der Teufel nachher wieder zu nichte macht. Die erste dieser Scenenreihen stellte dar, wie kurz nach dem Abschluss des Vertrags ein alter Mann Faust warnt, dieser aber die Warnungen bald wieder vergisst. Dass diese Scene auch im achtzehnten Jahrhundert vorhanden war, ist eine Annahme, die weder bewiesen, noch wiederlegt werden kann. Nehmen wir aber einmal an, die Scene habe sich bis in die sechziger Jahre erhalten, also bis in die Zeit, in welcher die Familiendramen Mode waren, wie leicht konnte dann einer von den Schauspielern, dem vorherrschenden Geschmacke nachgebend, auf den Gedanken kommen, den alten Mann in Faust's Vater umzuwandeln und so eine rührende Familienscene

---

Zigeunerspiel ist aus Klingemann's Drama entlehnt, aus welchem auch die Vertragsbedingung herstammt, dass Faust der Hölle verfallen sein soll, nachdem er die vierte Mordthat (in Klingemann's Drama die vierte Todsünde) vollbracht hat.

[1]) Auf einzelne Züge, die Maler Müller aus dem Volksschauspiel entlehnt hat, ist bereits von Seuffert (Maler Müller, Berlin 1877 s. 179) aufmerksam gemacht worden. Müller hat jedoch offenbar nicht nur das Volksschauspiel, sondern auch eine der Prosaerzählungen, wahrscheinlich die des Christlich Meynenden benutzt, was daraus hervorgeht, dass er Faust in Ingolstadt auftreten lässt und als den Wohnort von Faust's Eltern Sonnenwedel (entstellt aus Sondwedel oder Salzwedel) bezeichnet.

herbeizuführen. Wir finden es in dieser Zeit nicht selten, dass die altüberlieferten Stücke neben den modernen Kunstdichtungen auf dem Repertoire der nämlichen Schauspielertruppe figurierten; führte doch die Kurz'sche Truppe bald nach dem Faust Minna von Barnhelm auf. Wir können auch noch verfolgen, wie zwischen den beiden fremdartigen Elementen Wechselwirkungen eintraten. So wurde von der Wallerotti'schen Truppe Hanswurst in der Frau Gottsched Bearbeitung des poëtischen Dorfjunkers eingeschmuggelt[1]), während Schröder in einer improvisierten Comödie Motive aus Lessings Schatz verwerthete.[2]) Die Version des verlorenen Sohns, welche Engel mittheilt, zeigt, wie bereits Scherer bemerkt hat, deutliche Spuren der Einwirkung der französischen Comödie.[3]) So könnte auch sehr leicht das Gespräch des alten Mannes mit Faust den ersten Anhaltspunkt zur Einführung von Faust's Vater geboten haben; die Entstehung der Kirchhofscene ist damit freilich noch nicht erklärt. Man könnte auch auf den Gedanken kommen, dass Maler Müller und der Münchener Anonymus die Scene zwischen Faust und dem alten Manne im Volksschauspiel unverändert erhalten fanden und selbstständig darauf geriethen, aus dem alten Manne Faust's Vater zu

---

[1]) vgl. d. Zettel No. 80 der Frankfurter Sammlung. „Hans Wurst unter dem Nahmen Michel, Treudendorf's Diener."

[2]) vgl. Meyer a. a. O., s. 242. Die häufig erwähnte Einschiebung von comischen Elementen, welche sich Lessing's Miss Sarah Sampron in Wien gefallen lassen musste, scheint nach den interessanten Auseinandersetzungen H. M. Richter's (Geistesströmungen, Berlin 1875, s. 240—249) nicht so schlimm gewesen zu sein, als man gewöhnlich annimmt.

[3]) Deutsche Puppencomödien, Heft II; vgl. Deutsche Rundschau. Bd. VIII, s. 277.

machen.[1]) Freilich haben alle diese Vermuthungen keinen festen und sichern Grund, so lange wir über das Vorhandensein der Scene im achtzehnten Jahrhundert nichts bestimmtes wissen.

Nachdem die Hölle über Faust zum zweiten Male triumphiert hat, eilt das Drama rasch dem Ende zu. Die schreckliche Entscheidung naht heran, wir vernehmen wieder den wohlbekannten feierlichen Ton der Glockenschläge und eine ernste Stimme verkündet von oben die nahe Todesstunde. Da schlagen plötzlich die Klänge eines Nachtwächterhorns an unser Ohr und gleich hinterher ertönt die Stimme des Hanswurst, der schon hinter der Scene durch das „Hört, Ihr Herren und lasst Euch sagen" seine Nähe ankündigt; unmittelbar darauf erscheint er im Nachtwächterornat auf der Bühne.

Ohne Zweifel verdankt die Nachtwächterscene ihre Entstehung dem oben s. 107 erwähnten Bestreben, Hanswurst im Laufe eines und desselben Stücks in möglichst verschiedenartigen Gestalten und Situationen auf der Bühne erscheinen zu lassen und offenbar war es in Wien, wo man zuerst auf den Gedanken kam, das Auftreten Hanswursts als Nachtwächter mit den von Marlowe her überlieferten Glockenschlägen in Verbindung zu setzen. Die erste bestimmte Erwähnung der Nachtwächterscene finden wir auf dem Frankfurter Zettel No. 103; die allgemeine Beliebtheit der Scene zeigt sich darin, dass sie sich in sämmtlichen Versionen findet, in denen ein Einfluss der Wiener Umarbeitung bemerkbar ist. Sie ist auch in der oben er-

[1]) In diesem Falle wäre auch die Vermuthung Seuffert's a. a. O. s. 180, dass die Scenen zwischen Faust und seinem Vater in Maler Müller's Drama in Nachahmung der Marlowe'sche Scene entstanden seien, in gewissem Sinne richtig.

wähnten Wiener Comödie von Colombine's Leben und Tod benützt worden; auch in der Comödie „Hanswursts Reise in die Hölle" trat Hanswurst als Nachtwächter auf.[1])

In fast allen Versionen begleitet Hanswurst die Schläge der Uhr mit Strophen des Nachtwächterliedes. Manche von diesen Versen finden wir in mehreren Texten gleichlautend, andere wieder kommen bloss in einem Texte vor; von jedem Verse untersuchen zu wollen, warum er an einem Orte steht und am andern nicht, wäre überflüssig, weil es offenbar vom jeweiligen Belieben Hanswursts abhing, welche von diesen der Faustcomödie ursprüglich fremden Versen er vortragen wollte. Nur an einer Stelle ist eine Hindeutung auf Faust's Höllenfahrt eingeschoben; in EGW finden wir mit unbedeutenden Variationen die Zeilen:

Bewahret das Feuer und auch die Kohlen
Bald wird der Teufel den Doctor Faust holen.

in A:

Bewahret das Feuer und das Licht
Dem Teufel entgeht mein Fäustling nicht.

in L steht nichts der Art.

Auch sonst zeigen die verschiedenen Versionen hier dieselbe Mannigfaltigkeit, wie in den andern comischen Scenen. In A sprechen Faust und Hanswurst gar nicht mit einander; dort lösen die Schläge der Uhr, die Alexandriner-Reden Faust's und die Liederverse des Hanswurst in regelmässiger Reihenfolge einander ab. In andern Versionen unterredet sich Hanswurst mit dem verzweifelnden Faust, eine jener Scenen, in welchen die Vermischung des Comischen mit dem Tragischen unserm Geschmack nicht zusagen kann. Erwähnung verdient ein Zug, der sich in allen Texten, ausser

---

[1]) Brachvogel a. a. O., s. 82.

in L findet. Faust schlägt Hanswurst vor, die Kleider mit ihm zu tauschen, worauf dieser aber nicht eingehen will, weil er denkt, er könne sonst vom Teufel für Faust gehalten werden. Durch diese Stelle wurde das Theaterpublicum früherer Zeiten an die vielen unangenehmen Situationen erinnert, in welche die lustige Person durch das häufig angewendete Motiv der Verkleidung gerieth; doch steht auch der Fall nicht vereinzelt da, dass der Kleidertausch zurückgewiesen wird: Sganarelle in Moliere's *festin de pierre* (Act IV, Sc. 10) verwahrt sich mit grosser Entschiedenheit gegen die Ehre, die Kleider Don Juan's anzuziehen, als dieser in Gefahr schwebt, von seinen Verfolgern erreicht zu werden.[1])

Noch weiter ist das comische Element in den Berichten v. d. Hagen's, Horn's und Leutbecher's ausgedehnt, wo auch die Familie des Hanswurst auftritt, eine Scene, die sich in L bloss in einer kurzen Andeutung erhalten hat. In engerem Zusammenhang mit der Haupthandlung steht ein Auftritt zwischen Hanswurst und den höllischen Geistern, den wir in sehr verschiedener Gestalt in ELOSW, sowie auch in kurzer Andeutung in den Berichten v. d. Hagen's und Horn's finden. Der Auftritt dreht sich darum, dass der Teufel auch Hanswurst in seine Gewalt zu bringen sucht, dieser aber ihm glücklich ausweicht. In W sagt Hanswurst zu der Furie, die ihm abzuholen kommt, er wolle nur dann in die Hölle, wenn er nachher wieder heraus könne. Die Furie ist gutmüthig genug, auf diesen Wunsch einzugehn; Hanswurst kommt wieder und erstattet Bericht über das Leben und Treiben in der Hölle, ähnlich wie Pickelhäring bei

[1]) Moland macht übrigens in seiner Ausgabe Molière's Bd. III, s. 411 darauf aufmerksam, dass in einigen früheren Don Juan-Comödien der Kleidertausch wirklich vor sich ging.

seinem ersten Auftreteu in U. In A berichtet Hanswurst nach seiner Zurückkunft von Parma über seinen Besuch bei den bösen Geistern. In einer Variante zu W, sowie in S verscheucht Hanswurst den Teufel damit, dass er sagt, er sei ein Weimarer, resp. Strassburger. Diese Scene befand sich schon in dem Puppenspiel, welches Nicolai in Augsburg sah. Aehnlich vertreibt Hanswurst im König Cyrus den Teufel damit, dass er sagt, er sei ein Lechhauser (vgl. s. 114, anm.). So leichten Kaufes kam jedoch Hanswurst nicht immer weg; bei der Faustaufführung der Eckenberg'schen Truppe in Hamburg 1739 wurde er „wegen allzugrosser Vexirung von unterirrdischen Geistern in die Luft geführt und lebendig in Stücken zerrissen.“ [1]).

In G tritt die lustige Person nach Faust's Höllenfahrt nicht mehr auf, dass jedoch auch Geisselbrecht einige von diesen comischen Zügen mitunter bei seinen Aufführungen vorbrachte, geht aus dem kurzen Berichte Weber's hervor, der ihn in Rastatt zur Zeit des Congresses, also 1797 oder 1798 spielen sah. [2]) Hier liess Geisselbrecht den Hanswurst von seinen Abenteuern in der Hölle erzählen, wobei er ähnlich wie in W die Höllenstrafen derjenigen Theaterbesucher schilderte, die für den letzten Platz bezahlen und sich doch nachher auf einen besseren Platz einschleichen. In welchem Theil der Comödie Hanswurst diese zarte Anspielung vorbrachte, bleibt unerwähnt. Ausserdem erzählt Weber, die Geisselbrecht'sche Aufführung habe damit geschlossen, dass der Teufel plötzlich entwich, als Hanswurst

---

[1]) Schütze, a. a. O., s. 62.

[2]) vgl. Weber, Democritos, Bd. XII (Carl Julius Weber's sämmtliche Werke, Bd. XXVII. Stuttgart, Hallberger 1841) s. 93 ff. Auf diese Stelle wurde zuerst von Zacher (Jenaische Literaturzeitung 1847, s. 896) aufmerksam gemacht.

seinen Geburtsort Rastatt nannte und dass dieser, ebenso wie der Augsburger Hanswurst in Nicolai's Bericht die Flucht des Teufels dazu benützt, um dem Publicum ein Compliment zu machen. In dem Geisselbrecht'schen Texte, wie er jetzt vorliegt, vertreibt Caspar am Schluss der Parodierung der Beschwörungsscene die Teufel durch Nennung seines Heimatsortes. Da Weber sich auf die Mittheilung der oben erwähnten comischen Züge beschränkt, so können wir leider nicht mehr wissen, in welchem Verhältniss die Aufführung, der er beiwohnte, zu dem gedruckten Texte stand. Möglicherweise hat auch Geisselbrecht damals nach einem ganz andern Texte gespielt.

Von der pathetischen Scene zwischen Faust und einem Kaufmann, deren Nicolai gedenkt, weiss ich nicht, wo ich sie in der Faustcomödie unterbringen soll.

SECHSTES CAPITEL.

Wir haben im vorhergehenden das Volksschauspiel kennen gelernt, wie es sich bis weit in das achtzehnte Jahrhundert hinein auf der Bühne erhalten hat. Das letzte bestimmte Zeugniss für eine Aufführung der alten Faustcomödie durch lebende Schauspieler stammt aus dem Jahre 1770; in diesem Jahre führte die Ilgner'sche Truppe in Hamburg den Faust auf.[1] Die verschiedenen Nachrichten über die Kurz'schen Faustaufführungen geben uns einen Begriff davon, wie sich der Faust bei der letzten hervorragenden Truppe der alten Art gestaltete, doch liegt in der Anwesenheit Schröder's bei diesen Aufführungen ein bedeutsamer Hinweis darauf, dass andere Zeiten für das deutsche Theater angebrochen waren. Mit dem gewaltigen Aufschwung, den die dramatische Poesie, wie die darstellende Kunst in den siebziger Jahren nahm, verschwanden die

[1]) vgl. Schütze a. a. O., s. 93. Was es mit der Faustaufführung der Usler- und Ilgener'schen Truppe für eine Bewandtniss hat, bei welcher 1779 ein gewisser Waldherr als Mephistopheles debütirte, ist noch nicht ermittelt (vgl. Johann Faust ed. Engel, s. XXVII). Vermuthlich bezieht sich die betr. Notiz auf den Münchener oder Weidmann'schen Faust.

letzten Reste der alten Haupt- und Staatsactionen von der Bühne und flüchteten sich auf das Marionettentheater.

Mehrere von den berühmtesten dieser Stücke waren jedoch bereits in früherer Zeit auf dem Marionettentheater zur Darstellung gebracht worden. Schon Stranitzky hatte mitunter Puppenspiele veranstaltet[1]; auch mehrere der bekanntesten norddeutschen Theaterpincipale dirigierten — um einen stehenden Witz anzuwenden, der sich durch die Theatergeschichten hindurchzieht — nicht nur lebendige, sondern auch hölzerne Marionetten. Die erste nachweisliche Aufführung der Faustcomödie auf dem Puppentheater fand 1746 in Hamburg statt.[2] Goethe kannte sie sicher bloss vom Puppentheater her; zu der Zeit, als die Kurz'sche Truppe in Frankfurt ihre Vorstellungen gab, befand er sich in Leipzig. Er scheint gar nicht gewusst oder doch in späteren Jahren vergessen zu haben, dass die Faustcomödie nicht bloss für das Puppentheater bestimmt war. Auch Maler Müller hat den Faust wahrscheinlich nicht von lebenden Schauspielern aufführen sehen.

In gewissem Sinne kam die Uebertragung auf das

[1]) Nach Schlager (Wiener Skizzen, Neue Folge 1839, s. 287) spielte Stranitzky 1714 am Kärnthner Thor mit Marionetten. Ueber ein „rares Marionettenspiel", welches er 1717 in Brünn aufführte, vgl. d'Elvert, Geschichte des Theaters in Mähren und Oesterreichisch Schlesien (Heft IV der Schriften der historisch-statistischen Sektion der k. k. mähr. schles. Gesellschaft des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde) s. 40.

[2]) Es ist diess die bereits s. 112 erwähnte Aufführung der Baireuth'schen Comödianten. Die Angabe von Prutz (Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin 1847, s. 222), dass im Jahre 1733 in Hamburg ein „Puppenspiel von Dr. Faust" gegeben worden sei, beruht auf einer misverständlichen Auffassung der oben s. 180 citierten Stelle in Schütze's Hamburgischer Theatergeschichte.

Puppentheater dem Volksschauspiel zu Gute. Ueber manches, was in dem alten Stücke einem gebildeten Geschmack nicht zusagen konnte, über die Verstösse gegen die Wahrscheinlichkeit, über die nicht immer sehr gewählten Witze des Hanswurst, über die allzu enge Verbindung des Comischen mit dem Tragischen in den letzten Scenen konnte man jetzt leichter hinwegsehen, wärend die Stellen, in welchen der Gedankenreichthum der alten Sage durchblickt, eine seltsam ergreifende Wirkung ausüben mussten an einem Orte, wo man eine tiefere Erregung des Geistes so wenig erwartete. Dass die Uebertragung auf das Puppentheater auf den Gang des Stücks irgend welchen Einfluss ausgeübt habe, kann nicht nachgewiesen werden; die einzige auf das Puppentheater hinweisende Stelle ist die Bemerkung Hanswursts in SW, er könne seine Seele dem Teufel nicht verschreiben, weil er von Holz geschnitzt sei. Doch nahmen auch die Marionettenspieler mit den überlieferten Texten die mannigfachsten Aenderungen vor; es zeigt sich diess namentlich darin, dass wir in den Puppenspielen Anklänge an moderne Faustdichtungen an mehreren Stellen nachweisen können. Ich werde diese Stellen, soweit sie mir aufgefallen sind, im Folgenden aufzählen, obgleich diess streng genommen nicht mehr in den Bereich unserer Untersuchung gehört.

Schon der erste, der, durch das Volksschauspiel angeregt die Sage von neuem dramatisch gestaltete, Lessing hat eine solche Rückwirkung ausgeübt und zwar nicht durch die gedankenreichen Scenen, welche nach seinem Tode veröffentlicht wurden und in welchen die entscheidende neue Wendung der Faustsage sich vollzieht [1]), sondern durch jene

[1]) vgl. Danzel a. a. O. I, s. 452 und namentlich auch die glänzende Auseinandersetzung Kuno Fischer's im letzten Novemberheft der deutschen Rundschau.

Neugestaltung der ersten Beschwörungsscene, mit welcher er sein Manifest gegen Gottsched in den Literaturbriefen abschloss. Bekanntlich lässt Lessing in dieser Scene nach dem gedankenschnellen Geiste noch zwei Geister erscheinen, einen so schnell wie „die Rache des Rächers“ und einen so schnell wie der Uebergang vom Guten zum Bösen. Schon in den Briefen, die Einführung des englischen Geschmacks betreffend, s. 127 wird bemerkt, dass in der Lessing'schen Scene unter dem ewigen Witz das wahrhaft Grosse erstickt werde und es ist in der That nicht zu leugnen, dass hier ähnlich wie in manchen seiner Fabeln durch das Bestreben, die überlieferte Pointe zu überbieten, sein Witz etwas geschraubtes und gekünsteltes erhält. Anklänge an diese Scene finden wir in AS; in beide Texte hat auch die Ueberbietung des letzten Grades der Geschwindigkeit Eingang gefunden. Es muss jedoch darauf aufmerksam gemacht werden, dass diese Scene möglicherweise zu einer Zeit in das Faustdrama kam, in welcher dasselbe noch auf der wirklichen Bühne gespielt wurde.

Maler Müller's Einfluss ist bloss an einer Stelle in G bemerkbar, wo in der Rede Faust's vor der ersten Beschwörung der Geister einige Phrasen aus dem Monolog entlehnt sind, welchen Faust in Maler Müller's Fragment am Beginn der letzten Scene hält.[1])

Einen weit eingreifenderen Einfluss hat jedoch Klinger's Faust ausgeübt; durch denselben sind ganze Partien in S umgestaltet worden. So sind im Vorspiel die Ansprache Pluto's an die Furien und die Befehle, die er Mephistopheles ertheilt, fast durchweg aus Klinger entlehnt, die volltönenden glänzenden Tiraden treten ganz aus dem Rahmen des

---

[1]) Werke II, s. 152.

Puppenspiels heraus.[1]) Im übrigen wäre es zwecklos, alle aus Klinger entnommenen einzelnen Sätze aufzuzählen; es sei nur auf diejenigen Entlehnungen hingewiesen, durch welche der Inhalt eine Aenderung erfahren hat. In der Scene, in welcher Wagner die Ankunft der beiden Studenten meldet, ist Klinger's Erzählung von der Ankunft Leviathan's in Gestalt eines vornehmen Herrn in einer Weise benützt, dass dadurch der ganze Zusammenhang verwirrt wird. s. 871 verspricht Mephistopheles seinem Herrn, dass der Teufel Chil ihm die schöne Bürgermeisterin verschaffen werde, zu welcher sich Faust nach der Verschreibungsscene begibt, während er sich sonst an dieser Stelle zur Reise nach Parma anschickt. Gleich nachher spricht auch Wagner davon, er wolle sich die Visite seines Herrn auf dem Rathhause ansehen. Hiermit ist auf die von Klinger geschilderte Liebschaft Faust's mit der Bürgermeisterin und auf den feierlichen Empfang Faust's auf dem Rathhause hingewiesen. Auch in diesem Falle ist nicht daran gedacht, die Einschiebung mit dem Gang der Handlung in Einklang zu bringen; denn gleich darauf folgt die Scene, in welcher Mephistopheles dem Hanswurst ankündigt, er solle ein Luftpferd besteigen; um noch seinem Herrn nachzukommen. Eine andere Stelle in Klinger's Roman finden wir nicht nur

[1]) Schon Notter hat die Entlehnungen in dieser Scene bemerkt. Es muss übrigens darauf hingewiesen werden, dass die betr. Stellen in S direct aus Klinger und nicht etwa aus dem grösstentheils nach Klinger's Roman bearbeiteten Lutzenberger'schen Volksbuch entlehnt sind, da letzteres einen grossen Theil der Klingerschen Reminiscenzen, die wir in S finden, nicht enthält. vgl. Peter Zusätze No. 120. Der Druck dieses Volksbuchs, welcher mir vorliegt stimmt allerdings nicht völlig mit dem von Peter beschriebenen überein; er zählt 64 und nicht 72 Seiten und auf dem Titel ist Altötting und nicht Burghausen als Verlagsort angegeben.

in S, sondern auch in W verwerthet. Klinger nämlich, welcher, einer alten irrigen Vorstellung folgend den Faust der Sage mit dem Buchdrucker Fust in Zusammenhang bringt, erzählt, wie Faust dem Rath seiner Vaterstadt seine Bibel um zweihundert Goldgulden angeboten habe, der Rath aber nicht darauf eingegangen sei, weil der Stadtseckel gerade durch den Ankauf einiger Fässer Wein zu sehr in Anspruch genommen war. In S tritt gleich zu Anfang nach einem kurzen Selbstgespräch Faust's Wagner herein und bringt Faust die abschlägige Antwort des Raths in ein paar Sätzen, die theilweise wörtlich mit Klinger übereinstimmen. In W erwähnt Faust diese Verhandlungen mit dem Rath in einem Monolog, den er am Hofe des Herzog hält, nachdem er zur Tafel eingeladen worden ist

Nicht minder einschneidend sind die Umgestaltungen, welche durch Einschiebungen aus dem Faustdrama des Grafen Soden in A veranlasst wurden, namentlich hat dadurch die Scene am Hofe zu Parma einen ganz anderen Character erhalten. Dort sagt der Herzog, nachdem ihm Faust vermittelst seiner Zauberkünste einen Vulcan und einen Seesturm gezeigt hat:

Faust, Eure Kunst ist ohne Gränzen; zeigt mir doch meine Freunde in ihrer wahren Gestalt.

Faust: Euer Durchlaucht, wenn ich dadurch in keine Ungnade falle, weil ich euch überzeugen muss, dass Ihr von Euren Freunden hintergangen werdet. Sehet Euch um. (Gardine auf. — Philippo's Bild).

Herzog: Was erblick ich hier? Wäre es möglich!

Faust: Frage deine Unterthanen, die werden dir sagen dass du Schlangen in deinem Busen nährst. Erblicke hier ein zweites Bild. Gardine auf. Adolfo's Bild). So wird die Unschuld und die Tugend von (diesem geschändet.

Herzog: Ueberzeuge mich, dass du mir die Wahrheit vor Augen stelltest.

Faust: Das sollt Ihr sogleich sehen. Betrachtet dieses Gemälde. (Gardine auf. Spiegel: die Wahrheit triumphierend.) Diese beiden saugen an dem Wohlstand des Volkes als gierige Blutigel und du wirst von ihnen hintergangen.

Herzog: Nichtswürdige Lügner! Schrecklich sey meine Rache. Ich gehe und suche die Frevler zu bestrafen. Ihr aber folget mir zur Tafel. (Ab).

Nun will Faust dem Herzoge nachfolgen, Mephistopheles aber hält ihn zurück, indem er ihm sagt, die Hofherren hätten ihm den Tod geschworen.

Der Zweck und die Bedeutung der magischen Bilder, die Faust hervorzaubert, ist nicht ganz klar ausgedrückt; jedenfalls stellten sie aber betrügerische, gegen das Volkswohl gerichtete Handlungen der anwesenden Höflinge dar. Es liegt hier eine Entlehnung aus der Scene in Soden's Drama vor, in welcher Faust einem Fürsten, an dessen Hof er erscheint, in einem Spiegel das Elend seines Volkes enthüllt und ihn vor seinen Höflingen warnt (s. 68 — 72). Soden selbst wurde übrigens höchst wahrscheinlich durch das Volksschauspiel auf den Gedanken gebracht, Faust an einem Fürstenhofe auftreten zu lassen. Man sieht also, dass die von Menzel ausgesprochene Vermuthung [1]), die betreffende Scene in A rühre aus der Sturm- und Drangperiode her, einen richtigen Kern hat, denn der ganze Soden'sche Faust ist nichts als ein Nachzügler der Sturm- und Drangperiode. Noch deutlicher weist das Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles nach der Helenascene auf Soden zurück. Mephistopheles führt Faust die Gestalten derjenigen vor, denen er Wohlthaten erwiesen hatte und zeigt ihm, dass diese Wohlthaten immer zum Bösen ausgeschlagen waren; ebenso der Geist im Priestergewande in Soden's Faust

---

1) Wolfgang Menzel, deutsche Dichtung. Bd. II, s. 197.

s. 57 — 60. Die beiden ersten Erscheinungen sind fast wörtlich genau in A übergegangen.

In G erstrecken sich die Entlehnungen aus Soden's Faust ebenso wie die Entlehnungen aus Maler Müller's Fragment bloss auf einzelne Tiraden. Die letzten Sätze in Faust's erstem Monolog finden wir in Soden's Faust s. 11 und s. 14 wieder; die Worte in G: „Alles ist ein erbärmliches possenspiel, so schnell zum lachen als zum weinen" heissen dort: „Alles ist ein erbärmlich Possenspiel, zu schaal zum Weinen, wie zum Lachen." Auch die Worte Faust's an Wagner: „Presset sie aus und wenn ihr in allen denen folianten einen tropfen lebensweissheit findet, so will ich mich gern dem teufel verschreiben" sind aus Soden's Faust s. 14 entlehnt.

Von dem Einfluss des Klingemann'schen Faust auf das Zigeunerspiel war bereits oben s. 175 anm. die Rede.

Zum Schluss sei noch auf einige Schwierigkeiten hingewiesen, deren Lösung einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben muss. In mehreren Versionen des Volksschauspiels finden wir Anklänge an das räthselhafteste Erzeugniss der Faustliteratur, an das Lied vom Doctor Faust, über dessen Entstehungszeit und Entstehungsort gar nichts bekannt ist und in welchem mehrere Geschichten von Faust überliefert sind, die sonst nirgends erzählt werden.[1]) In demselben kommt ebenso wie im Volksliede vor, dass Faust auf der Donau Kegel schiebt; auch der gute Engel, welcher Faust in seinem reuigen Gebete beisteht, ferner die fabelhafte „Stadt Portugal" ist dem Volkslied und dem czechischen Puppenspiel gemeinsam. In diesem Puppenspiel

[1]) Doctor Faust, fliegendes Blatt aus Cöln. Aus „des Knaben Wunderhorn" abgedruckt Kloster II, s. 120 — 123; vgl. auch Düntzer, Kloster V, s. 223—229.

verlangt auch Faust von Mephistopheles, er solle ihm das Bild des Heilandes aus Jerusalem holen. Im Volksliede befiehlt Faust:

„Hör, du sollst mir jetzt abmalen
Christus an dem heiligen Kreuz,
Was an ihm nur ist zu malen,
Darf nicht fehlen, ich sag es frei,
Dass du nicht fehlst an dem Titul,
Und dem heilgen Namen sein."

Hier zeigt der Tiroler Faust eine noch genauere Uebereinstimmung mit dem Liede: Faust fordert von Mephistopheles „dass er ihm jenen Gott male, der am Kreuzholz für die sündhafte Menschheit gehangen ist, mit dem Blatte und der Inschrift am Kreuze — und kein Pinselstrich dürfe fehlen." Auch in A erscheint ein wunderbares Crucifix; Faust verrichtet sein reuiges Gebet vor einem Baume, welcher sich theilt, so dass dahinter Christus am Kreuz mit blutender Wunde sichtbar wird, sobald aber Mephistopheles kommt, schliesst sich der Baum wieder. Das Kegelspielen auf der Donau nimmt Faust in O mit unter die Vertragsbedingungen auf; auch die Forderung Faust's in W, dass Mephistopheles das Pflaster vor ihm aufbrechen und hinter ihm wieder zupflastern solle, erinnert, wie bereits Schade bemerkt hat an eine Stelle im Faustliede.

Ferner konnte nicht ermittelt werden, was es mit der von Nicolini 1749 in Hamburg aufgeführten Pantomime: „Arlequin als Faustus" für eine Bewandtniss hat. Schütze [1]) nennt diese Pantomime „eine Verschmelzung der alten Doctor-Faust's-Posse in eine Harlekinade." Das *„dramatic entertainment, called the necromancer or Harlequin Doctor Faustus"*, welches 1724 in dritter Auflage erschien, hängt

[1]) a. a. O., s. 81.

vielleicht mit dieser Pantomime zusammen.[1]) In Frankfurt gab am zweiten October 1741 eine französische Schauspielertruppe „Arlequin Doctor Faust in einer Englischen Pantomime mit Auszierungen Maschinen von Flug-Werck, und Däntzen. So allhier noch niemahl zum Vorschein gekommen.“ [2]) Eine andere englische Faustcomödie: *Life and death of Doctor Faustus, withe the Humours of Harlequin and Scaramuch, Farce by W. Mountfort* habe ich nicht gelesen. Notter vermuthet, dass dieses Stück sowohl, wie das oben erwähnte *dramatic entertainment* mit dem englischen Puppenspiel vom Doctor Faust in Verbindung stehn, dessen Warton gedenkt.[3])

Ueber ein anderes Lustspiel, das vielleicht für die Kenntniss des Volksschauspiels von Bedeutung ist „Comedi in der Comedie, oder Hans Sachs Schulmeister zu Narrenhausen, vor seinem König eine Comödie von Doctor Faust exhibirend“, welches 1756 zu Landshut erschien, konnte ich gleichfalls nichts ermitteln. Engel führt es unter No. 671 nach einem Catalog des Antiquars Scheible an; auf der Königlich Bayrischen Hof- und Staatsbibliothek zu München ist es nach gütiger Mittheilung des Herrn Oberbibliothekars Föringer nicht vorhanden.

Und so muss ich mit dem Bekenntniss schliessen, dass noch vieles zu thun übrig bleibt; möge es mir gelungen sein, einen Theil der Arbeit zu vollbringen.

---

[1]) Peter (Zusätze, No. 133) führt die neunte Auflage an, welche 1768 erschien; Zacher (Jenaer Literaturzeitung 1847, s. 896) gibt eine Inhaltsübersicht nach einem Abdruck, welcher der Ausgabe des englischen Volksbuchs von 1766 angefügt ist.

[2]) Frankfurter Theaterzettel No. 102.

[3]) vgl. *Warton's history of english poetry.* Bd. IV, s. 265 der Aug. v. 1824. Notter a. a. O., s. 610.

ERGÄNZUNGEN UND BERICHTIGUNGEN.

Bei Aufzählung der Puppenspiele hätte erwähnt werden sollen, dass L auf einem Manuscript des Marionettenspielers Bonneschky beruht; die Aufführung über welche Sommer berichtet, wurde nach Zacher (Jenaische Literaturzeitung 1847, s. 896) von dem Marionettenspieler Linde veranstaltet.

Die s. 19 f. aufgeführten Berichte von Zoller und Rosenkranz sind im zweiten Bande des Klosters abgedruckt, die s. 65 citierte Stelle in den Memoiren der Markgräfin v. Baireuth steht s. 32 und nicht s. 45.

s. 46 z. 12 ist für nur zu lesen uns.

s. 72 ist für *pickadevannts* zu lesen *pickadevaunts*.

Die Bezeichnung der Comödie Faustina als Nachahmung unseres Volksschauspiels (s. 112 anm.) könnte zu Misverständnissen Anlass geben. Aus dem Ankündigungszettel ist bloss zu ersehen, dass die Faustina eine Zaubercomödie ist, deren Titelheldin jedoch offenbar ihren Namen nach dem berühmten Magier erhalten hat.

Halle, Druck von E. Karras.